



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2009

**RAQUEL CRISTINA
DE SOUSA PIRES**

**O ZERO INICIAL: O ENTENDIMENTO DO SENSÍVEL
NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ERNESTO DE
SOUSA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper
Professora Associada com Agregação do Dep. de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

Arguente

Professor Doutor Hélder Manuel de Jesus Gomes
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientador

Professor Doutor João António de Almeida Mota
Professor Auxiliar do Dep. de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Quero agradecer a todas as pessoas que me ajudaram durante a elaboração da presente Dissertação e sem as quais não teria sido possível chegar até aqui.

Em primeiro lugar quero agradecer ao Professor Doutor João Mota, meu orientador de mestrado, por ter aceitado acompanhar um trabalho que havia sido já iniciado, com contornos muito distintos daquilo que foi traçado posteriormente ao longo de todo o processo. Foi sem dúvida um desafio para mim ter produzido um trabalho num curto espaço de tempo por razões diversas. E, neste sentido, só posso com todo o entusiasmo louvar as sugestões que foram sendo apresentadas pelo Professor João Mota, bem como toda a disponibilidade concedida.

Deixo ainda um agradecimento aos meus professores do mestrado que igualmente contribuíram para a minha formação, permitindo com alguma destreza aplicar alguns dos seus ensinamentos.

Quero também agradecer à minha família maravilhosa que apoiou uma vez mais o meu caminho académico e que me deram força para os momentos que passei ao longo deste período.

Por fim não posso deixar de agradecer aos meus amigos, alguns estiveram longe ou outros mais perto, mas todos estiveram sempre comigo.

palavras-chave

Arte Conceptual, Arte e Vida, Desmaterialização, Ernesto de Sousa, Fluxus, Modernismo e Pós-Modernismo, Obra Aberta, Operadores Estéticos, Participação, Produção Artística, Sensível.

resumo

Na presente investigação pretende fazer-se uma análise do entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa, reconhecendo o papel das práticas artísticas inovadoras e as repercussões na sua obra, bem como na produção de outros artistas.

Neste sentido, o presente estudo desenvolve-se no domínio conceptual, tratando-se de uma análise de conceitos. A teoria fundamentada será consolidada a partir dos diversos textos produzidos por estetas, críticos, artistas e o pelo próprio Ernesto de Sousa.

Nesta investigação analisa-se ainda os processos com os quais o sujeito contacta no quotidiano artístico, quer no plano da criação, quer no da recepção. Com efeito, descreve-se a transição do modernismo para o pós-modernismo, caracteriza-se os movimentos Fluxus e Arte Conceptual associados à desmaterialização da arte e discursa-se sobre a ideia de obra aberta.

A influência europeia, pela mão de Ernesto de Sousa, na década de 70, tornou a arte portuguesa mais interventiva. A aproximação da arte portuguesa à arte estrangeira, fundamentalmente no domínio Fluxus e da Arte Conceptual, facilitou a afirmação da arte portuguesa e a introdução de um novo pensamento crítico.

Conclui-se que a grande alteração do sensível desloca-se precisamente neste sentido, uma hibridez no campo da arte, uma mistura de sentidos onde artista, obra e espectador se unem para formar um só elemento.

No entanto, reconhece-se condicionamentos no percurso desta investigação ligados à exploração dos conceitos apresentados, nomeadamente na análise da transição do modernismo para o pós-modernismo e na análise da Arte Conceptual como processo de desmaterialização do objecto e da arte.

Seria ainda importante uma análise mais aprofundada das obras e respectivo impacto no espectador.

Por outro lado, considera-se que existem oportunidades para futuros estudos no domínio da função social da arte, provavelmente no plano da experiência estética e da formação de públicos.

O presente estudo confere ainda uma oportunidade aos artistas, por se tratar de uma compilação analítica daquilo que representa o entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa, ao apresentar um conjunto de indicadores que poderão constituir um apoio à componente prática, fomentando projectos de instalação artística mais sistemáticos na instância de aproximação entre arte e vida e participação do público.

keywords

Aesthetic Operators, Art and Life, Artistic Production, Conceptual Art, Dematerialization, Ernesto de Sousa, Fluxus, Modernism and Postmodernism, Open Work, Participation, Sensory Perception.

abstract

The present investigation aims to analyze the sensory perception understanding in Ernesto de Sousa's artistic production, recognizing the role of innovative artistic practices and its effects in his work, as well as other artists'.

In this sense, this study developed in the conceptual domain, dealing with a analysis of concepts. The grounded theory will be consolidated from the various texts produced by aestheticians, critics, artists, and in particular by Ernesto de Sousa.

This research also analyzes the processes how the subject interacts with everyday art, in terms of creation and in reception.

It describes the transition from modernism to postmodernism, characterize the movements 'Fluxus, and Conceptual Art associated with the dematerialization of art and it discusses the idea of 'open work'.

In the 70's, the European influence, by Ernesto de Sousa's hand, became Portuguese art more interventionist. Portuguese art approach to international art, mainly in Fluxus and Conceptual Art, facilitated Portuguese art affirmation and the introduction of a new critical thinking.

The significant change of the sensory perception moves this requirement, a hybridism in the area of art, a mixture of senses where artist, the piece of art and spectator get together in a single element.

However, constraints are recognized during this investigation related to the exploration of the concepts presented, namely in the analysis of the transition from the modernism to the postmodernism and in the analysis of Conceptual Art as a process of dematerialization of the object and the art.

Even so important, would be a more exhaustive analysis of art and its impact on the spectator.

The idea is that there are challenges for future research in the domain of the social function of art, probably at the level of aesthetic experience and formation of the public.

This study also provides an opportunity for artists, because it is an analytical compilation of what represents the understanding of the sensitivity in the artistic production of Ernesto de Sousa, by presenting a set of indicators that could provide a support for the practical component, fostering, more systematically, artistic installation projects in the area of the approach between art and life and public participation.

Índice

Introdução.....	13
I. Apresentação.....	15
II. Objectivos.....	19
III. Metodologia	21
 I Parte – Perspectivas do sensível.....	25
1.1.O conceito de obra de arte: Kant e Heidegger	28
1.2. A “obra aberta” de Umberto Eco	33
1.3. Ernesto de Sousa: Espessuras do pensar e “transparentização”	38
1.4. Síntese da I Parte	44
 II Parte – Práticas artísticas e inovação	47
2.1. O modernismo e o pós-modernismo	49
2.2. O contexto do Grupo FLUXUS.....	57
2.2.1. Grupo – Movimento FLUXUS: despertador e inspirador da arte conceptual.....	70
2.2.2. E a arte conceptual... Das ideias ao objecto	73
2.3. A transição da década de 60 para a década de 70: A desmaterialização da arte.....	81
2.4. O papel da arte e o estatuto do artista	84
2.5. Síntese da II Parte	87
 III Parte – Ernesto de Sousa e o (re) começo da arte	89
3.1. O novo pensamento crítico: arte e vida.....	90
3.2. A “obra aberta” e o artista como “operador estético”	97
3.3. Arte popular: a participação discursiva (o papel activo do espectador)	103
3.4. O legado e a arte actual	106
3.5. Síntese da III Parte	112
 Considerações finais.....	113
Bibliografia.....	117
Publicações Periódicas.....	120
Catálogos de Exposições	121
Webgrafia	122
 Anexos	
Anexo 1	
Anexo 2	

Introdução

“Deve haver uma relação entre o criador e o que usufrui –
Viver é criar com e para a humanidade”
Joseph Beuys

No panorama das Artes Plásticas, durante muito tempo, apenas foram considerados como obras de arte o quadro e a escultura.

Com o estilo de época contemporânea dá-se uma dilatação do conceito de arte, surgindo novas formas de expressão que hoje ocupam um espaço considerável na vida quotidiana, quer em termos de produção artística, quer de fruição estética.

Neste sentido, Joseph Beuys “apela à ressurreição das artes como catarse ritual e discurso comprometido no destino social”¹, deixando como herança às actuais pesquisas conceptuais e formais sobre arte a noção de comportamento artístico como uma tomada de consciência.

Pós-moderno —————> reflexão

A arte contemporânea vem romper os modelos tradicionais apresentados pelo modernismo, dando lugar às novas vanguardas instituídas pelo pós-modernismo.

A par da manifestação de uma nova geração de artistas, que vêm acompanhar e ampliar o desenvolvimento artístico, surgem também novas técnicas que introduzem uma relação entre as artes e as novas tecnologias, tornando simultaneamente o discurso e o próprio entendimento da arte contemporânea mais complexo.

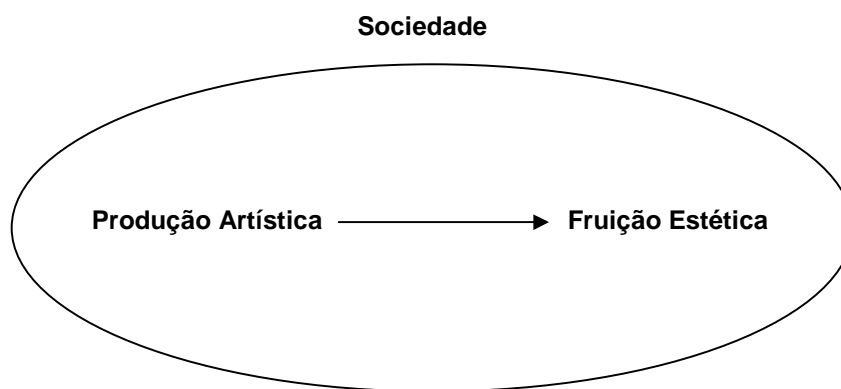
Os anos 60 e 70 favorecem, deste modo, profundas metamorfoses no mundo das artes. Tais manifestações fazem espoletar controvérsia no mercado arte (produção – distribuição – consumo). Importa referir, neste contexto, que é a partir dos anos 60 que se reproduz toda a influência a nível mundial, gerada pelas disposições do *Grupo Fluxus*². As propostas *Fluxus* foram desde então assumidas por Beuys de uma forma continuada. Neste sentido, começa a tentativa da aproximação da arte à vida, cujas criações artísticas, ao nível da fruição, convidam o público a participar.

¹ Perspectiva apresentada no livro *Fragmentos para um Museu imaginário* da Fundação de Serralves, em 1994.

² O movimento artístico *Fluxus* surgiu nos anos 60, fundado por Georges Maciunas. Integra a *performance* e o *happening*, formas de expressão que contrapõem o conformismo vigente, através de intervenções humorísticas e/ou de provocação, as quais propõem a participação do público.

A maturidade do seu processo criativo foi impressa noutros movimentos como é o caso da Arte Conceptual, dando assim origem a diversificadas estéticas comunicacionais e ao efectivo pós-modernismo.

Figura 1: Circuito das obras de arte



I. Apresentação

No trabalho que aqui se apresenta, pretende fazer-se uma análise do entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa.

Com efeito, o trabalho organiza-se em três partes.

A primeira diz respeito aos processos, por um lado, inerentes aos problemas da arte contemporânea levantados pelos diversos estudos já efectuados, por outro às condições de fruição estética, numa linha de participação discursiva dos públicos, uma arte que se aproxima do quotidiano das pessoas.

A propósito, então, da questão da obra aberta, das sensibilidades das produções artísticas, quer do lado da criação, quer do lado da fruição, na primeira parte abordar-se-á a perspectiva de Kant, assente numa faculdade de sentir, faculdade essa que fará atingir a condição de belo. E a estética transcendental preocupava-se com o estudo das formas puras *a priori* da sensibilidade. Já com Heidegger, sobre o pensamento do sensível, confere-se uma noção ontológica da origem da obra de arte baseada no ente do ser humano que designou de Dasein.

Umberto Eco apresenta uma visão de “Obra Aberta” a qual aponta para as relações que se estabelecem entre artistas e espectadores. Será uma reflexão sobre a nova definição de arte, em que o fruidor se converte num participante da obra, afectando por isso o resultado final da mesma.

Ernesto de Sousa introduz em Portugal esta mesma noção de participação activa do espectador, evidenciando-se a organização a Alternativa Zero, uma operação estética assente no conceptualismo e na desmaterialização da obra de arte, demonstrando uma menor importância face ao objecto de arte. Pretendeu ser uma exposição aberta, evidenciando a relação estabelecida entre obra e os sujeitos envolvidos na intervenção/fruição. Por conseguinte, uma experiência estética centrada num novo pensamento que aproxima a vida e os temas do quotidiano da arte.

A experiência estética é um meio para distinguir as propriedades que uma obra de arte tem e exprime. Segundo Gordon Graham

“(...) muitas obras de arte suscitam emoção e isto parece ser um dos modos pelos quais a arte pode proporcionar prazer ao público. (...) É difícil localizar a expressão

de emoção numa descrição relevante e plausível da relação entre artista, trabalho e audiência (...)" (Graham, 2001:67).

A contemplação da obra de arte surge como uma situação subjectiva, ou seja, segundo o ponto de vista de cada um de nós, do modo como esta obra de arte chega até nós e como chegamos até ela. Cada um observa, aprecia e vive a obra de forma distinta. A experiência estética varia de obra para obra e de pessoa para pessoa.

Permanece uma outra relação entre experiência estética e as relações internas e externas. A atenção que dirigimos para uma obra de arte, isto é, a intensidade com que a nossa atenção é captada pela mesma, a coerência e completude dos elementos que, em conjunto, lhe conferem unidade, bem como a complexidade de elementos que a constituem são características que fazem parte da experiência estética.

Numa experiência estética, a sensibilidade ou gosto individual perante uma obra de arte é o resultado de um processo de socialização.

As formas artísticas, para além de determinarem processos de expressão ou modos de comunicação, têm a possibilidade de influenciar as ideias, os comportamentos ou as atitudes, os gostos e a própria noção de belo, que dizem respeito a determinados grupos sociais. Esta influência pode manifestar-se de uma forma positiva ou pode, por outro lado, suscitar escândalo ou polémica.

A arte é um importante contributo para a nossa identidade, sendo que a experiência estética é uma componente significativa para o processo de socialização, bem como para o nível de consciência na sociedade onde estamos inseridos. A apreciação artística na forma de experiência estética está intimamente relacionada com a situação existencial do indivíduo e da sociedade. É uma forma de contemplar o mundo.

Pode ainda salientar-se que o artista é, de certa forma, um gerador de comportamentos, uma vez que concebe uma obra capaz de espoletar sensações e sentimentos tão distintos nos indivíduos que fixam o seu olhar e a sua atenção, não sendo estes entendidos como meros observadores, mas antes como participantes.

Na segunda parte traça-se um enquadramento daquilo que foi a transição do modernismo para o pós-modernismo.

Apresenta-se ainda uma caracterização do grupo Fluxus e da Arte Conceptual que estiveram no cerne da desmaterialização da arte, da desmaterialização do objecto enquanto elemento

primordial de produção artística, dando lugar a um domínio mais alargado no que diz respeito ao processo mental quer do lado da criação quer do lado da recepção. Nesta linha de acção naturalmente que o papel da arte e o estatuto do artista entram numa nova acepção a partir da qual se dá um alargamento no que respeita à fruição das obras, podendo estas chegar a um maior número de públicos.

Contudo, verifica-se que continua a prevalecer o pressuposto das obras de arte serem dirigidas a uma elite intelectual e de igual modo a obra de arte será entendida apenas por essa elite.

Desta situação derivou uma espécie de crise que teve diferentes consequências e que promoveu a recusa da própria obra com resultados visíveis em alguns exemplos da Arte Conceptual e que contrariaram a própria ideologia defendida, por isso os artistas não deixaram de produzir obras de arte, pois a noção de artista conceptual seria a de não fazer perdurar as obras no tempo.

Já na terceira parte, e a partir do exposto anterior, consideram-se as formas e as práticas artísticas inovadoras que tiveram lugar entre as décadas de 60 e 70 na Europa e as repercussões na obra de Ernesto de Sousa, bem como na produção de outros artistas no contexto português.

Nas considerações finais apresenta-se as conclusões referentes à alteração do sensível assente numa noção fundamental de desmaterialização, ideia sustentada na produção artística de Ernesto de Sousa.

II. Objectivos

Objectivo principal

- Analisar o entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa

Objectivos secundários

- Descrever o contexto internacional na transição do modernismo para o pós-modernismo;
- Qualificar os movimentos artísticos Fluxus e Arte Conceptual associados à desmaterialização da arte;
- Discursar sobre a ideia de obra aberta em Ernesto de Sousa;
- Reconhecer o papel das práticas artísticas inovadoras e as repercussões na obra de Ernesto de Sousa, bem como na produção de outros artistas.

III. Metodologia

A leitura dos diversos textos permitirá fazer uma análise e reflexão acerca dos problemas levantados por estetas, artistas, críticos e investigadores, que se distinguem no domínio da abordagem à arte contemporânea. Com efeito, a dissertação a ser levada a cabo, evidenciará aspectos referentes ao modo de produção – processos criativos, como também a relação das obras com aqueles que a contemplam.

Tendo em conta que estamos perante um estudo de natureza não experimental, as opções metodológicas passarão por descrever longitudinalmente as mudanças que foram ocorrendo ao longo do tempo sobre o sensível e, transversalmente, as diferentes perspectivas do sensível, nomeadamente, em Immanuel Kant, Martin Heidegger, Umberto Eco, Foster Hal e Ernesto de Sousa. Este estudo transversal permitirá ainda traçar as características dos movimentos Fluxus e Arte Conceptual, mas sobretudo importa falar sobre aquilo que constituirá o (re) começo da arte com as práticas e escritos de Ernesto de Sousa.

Privilegia-se o recurso a documentação (fotográfica e escrita) da época.

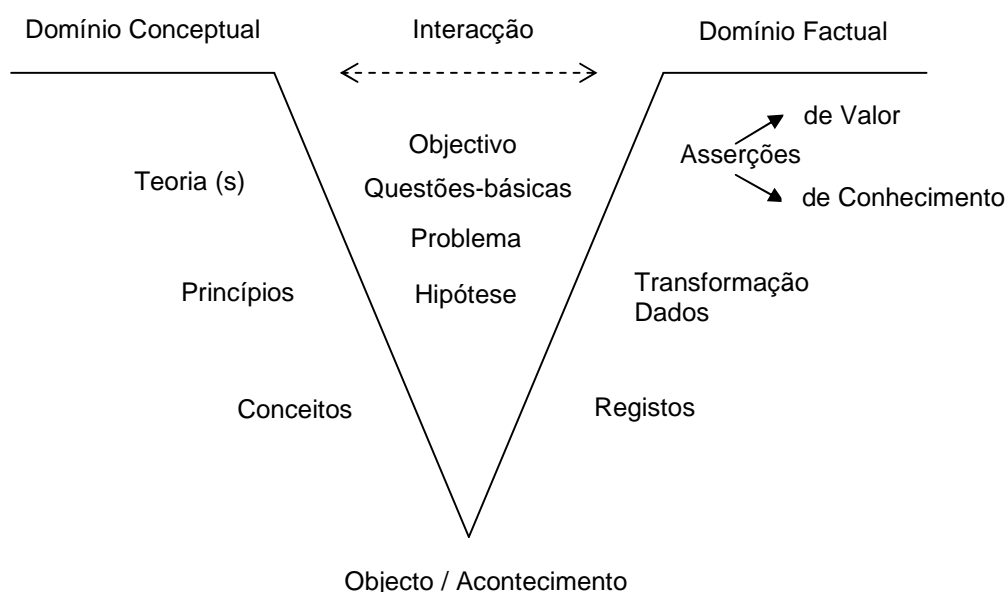
Nesta medida, o trabalho apresentado, desenvolveu-se em arquivos, como a Biblioteca da Universidade de Aveiro e Fundação de Serralves, e outros documentos adquiridos em Barcelona, Berlim, Frankfurt e Paris. As fontes bibliográficas consultadas, para além das obras de referência no contexto da arte europeia, em especial, a portuguesa, centraram-se essencialmente em catálogos de exposições organizadas pelo próprio Ernesto de Sousa, entre outras, como é o caso do catálogo e exposição organizados pela Fundação de Serralves, 20 anos depois da Alternativa Zero de Ernesto de Sousa – Perspectiva: Alternativa Zero, com textos referentes à 1977, data da primeira Alternativa.

Alguma consulta também passa pelos periódicos da época, em especial da revista *Colóquio-Artes* e os textos publicados por Ernesto de Sousa nas revistas da Fundação Calouste Gulbenkian.

Atendendo ao carácter qualitativo da presente investigação, trata-se de uma análise de conceitos que será consolidada a partir dos diversos textos produzidos por estetas, críticos e pelos próprios artistas, concretamente o qual se pretende estudar neste trabalho, Ernesto de Sousa e a sua produção artística. Nesta investigação analisa-se ainda os processos com os quais o sujeito contacta no quotidiano artístico quer no plano da criação, quer no da recepção.

A explanação da experiência artística levada aqui a cabo por um conjunto de criadores (ou do lado dos escritos e ensaios, ou do lado das práticas representadas), assenta na leitura de um código e suporte de apoio linguístico como livros, artigos, cartas e outras publicações. A análise dos conceitos servirá para caracterizar um conjunto de práticas artísticas desenvolvidas a partir da década de 60 num contexto internacional e nacional, sobretudo no período de transição do modernismo para o pós-modernismo. Neste sentido, será ainda condição indispensável comparar o entendimento da produção de Ernesto de Sousa e verificar a influência desta figura marcante do contexto da arte contemporânea portuguesa na produção de outros artistas. Assim, em termos finais apresenta-se o legado transposto para uma actualidade que marca a criação artística, evidenciado ao longo das destas últimas décadas e no novo século.

Figura 2 – O “V” do conhecimento



(adaptação do “V” epistemológico de Gowin)

O presente estudo estará focado no domínio conceptual, a partir da análise dos conceitos inerentes ao processo de construção da obra de Ernesto de Sousa e que dão lugar a um

conjunto de acontecimentos cruciais para o desenvolvimento da arte no período que essas mesmas se estabelecem, como também nos acontecimentos subsequentes.

I Parte – Perspectivas do sensível

A obra de arte é uma das formas de manifestação humana, é um acto de transcendência em relação à natureza, que é possível somente a um ser que já está para além das determinações da natureza, que se move num horizonte de abertura conquistada no próprio envolvimento com as coisas. Tal transcendência também acontece com a utilização da linguagem conceptual e por tudo aquilo que passa a existir através da presença e da acção do ser humano.

Neste sentido, podemos dizer que a arte é criação do ser humano e quando falamos em criação artística incluímos as práticas artísticas e o discurso teórico sobre a obra de arte, no campo da sociologia, da história e também da crítica e da estética – assuntos que nos interessa focar.

A diversidade da arte, conforme ela nos é apresenta na actualidade, é o indicativo da forma de pensar e viver dos indivíduos que produziram arte e que estudaram e pensaram sobre a arte ao longo dos tempos. Todos estes trabalhos revelam formas de lidar com o mundo e de explicá-lo. A obra e a produção artística passam a ser objecto de investigação da razão, da estética. Trata-se de um pensamento sobre a obra de arte, sobre o processo de produção artística, envolvendo o artista, o processo de criação, materiais, técnicas e o resultado final. A estética, mesmo quando é abordada por um artista, exige já um processo interpretativo. Assim, o acto de pensar sobre a obra de arte é diferente do processo de criação artística.

As visões subjectivas do mundo, as perspectivas ou os modos de interpretar artística, cultural e socialmente a realidade são distintas, logo criam realidades heterogéneas.

O termo arte pressupõe uma realidade diversa, existindo linguagens artísticas diferentes e particularidades técnicas e materiais das obras. A diversidade da realidade artística e a especificidade das linguagens e técnicas da arte explicam as influências do meio social na capacidade de produção e de recepção das obras. A arte pode ser considerada como a transformação ou reprodução do real. A obra de arte revela-se desta forma como uma realidade transfigurada.

As formas artísticas, para além de determinarem processos de expressão ou modos de comunicação, têm a possibilidade de influenciar as ideias, os comportamentos ou as atitudes, os gostos e a própria noção de belo, que dizem respeito a determinados grupos sociais. Esta influência pode manifestar-se de uma forma positiva ou pode, por outro lado, suscitar escândalo ou polémica.

A arte é um importante contributo para a nossa identidade, sendo que a experiência e estética é uma componente significativa para o processo de socialização, bem como para o nível de consciência na sociedade onde estamos inseridos. A apreciação artística na forma de experiência estética está intimamente relacionada com a situação existencial do indivíduo e da sociedade.

A atitude estética é uma forma de contemplar o mundo, assim como a predisposição humana para produzir obras de arte e atribuir-lhes valores estéticos e sentimentos. A apreciação artística é, por exemplo, observar de uma forma desinteressada, não devendo, por isso, os nossos sentimentos afectar ou influenciar a atitude estética. A dimensão contemplativa é o resultado da experiência estética.

Quando falamos em apreciação da arte referimo-nos a uma pessoa que contacta com uma obra de arte. A experiência estética varia de obra para obra e de pessoa para pessoa.

Assim, o valor da obra de arte consiste no prazer que retiramos dela. Ora o prazer é algo que tem valor em si e a arte é um meio para o obter.

A atenção que dirigimos para uma obra de arte, isto é, a intensidade com que a nossa atenção é captada pela mesma, a coerência e completude dos elementos que, em conjunto, lhe conferem unidade, bem como a complexidade de elementos que a constituem são características que fazem parte da experiência estética.

Numa experiência estética, a sensibilidade ou gosto individual perante uma obra de arte é o resultado de um processo de socialização. Esse gosto é condicionado pelo tipo de sociedade, pela época, raça, classe social ou padrões culturais. Em cada época existem factores que determinam a formação de padrões ou critérios de beleza, aos quais o indivíduo, inserido num determinado contexto sociocultural, enquanto artista, se submete à criação de obras de arte ou à contemplação das mesmas, assumindo a posição de fruidor. O gosto ou os princípios dominantes de uma determinada sociedade, num certo momento, tende a condicionar eventuais formas de expressão estética.

A arte pode assumir a condição de expressão tanto de um mundo interior (experiência pessoal, ideias, gostos transparecem na criação do artista) como de um mundo exterior ao artista. O artista não é imune às influências do meio social em que se vive. É um ser histórico, com um determinado contexto sociocultural e com um passado de experiências que se repercutem na obra.

Várias perspectivas sobre a obra de arte em geral, e o sensível em particular, serão apresentadas.

Num primeiro momento (1.1.) abordar-se-á a perspectiva de Kant, assente numa faculdade de sentir, faculdade essa que fará atingir a condição de belo.

A estética transcendental preocupava-se com o estudo das formas puras *a priori* da sensibilidade.

Sobre esta linha de pensamento do sensível, Heidegger confere uma noção ontológica da origem da obra de arte baseada no ente do ser humano que designou de Dasein.

Seguidamente (1.2.) focar-se-á a “Obra Aberta” de Umberto Eco, a qual aponta para uma nova visão referente às relações que se estabelecem entre artistas e espectadores, propondo uma revisão dos conceitos, das formas de comunicação e do papel passivo dos sujeitos.

Será então uma reflexão sobre a nova definição de arte, de um novo tipo de poética contemporânea, em que o fruidor se converte num participante da obra, afectando por isso o resultado da mesma.

Ernesto de Sousa (1.3.) introduz em Portugal esta mesma noção de participação activa do espectador. Como crítico de arte, a sua sensibilidade contorna-se a partir da aplicação da “transparentização” que seria a ligação do ético ao conceptual. E, deste modo, entenda-se que a obra não funciona sem o conceito, tratando-se assim da valorização do conceito.

Neste processo de comunicação, o mais importante seria o conceito de obra aberta que, parafraseando Bruno Munari, significava “aumentar a capacidade de comunicação entre os homens”.

Nesta linha de pensamento Ernesto de Sousa organiza a Alternativa Zero, uma operação estética assente no conceptualismo e na desmaterialização da obra de arte e que pretendeu ser uma exposição aberta, demonstrando uma menor importância face ao objecto de arte e evidenciando ainda a interacção da obra de arte com os sujeitos envolvidos na intervenção/fruição.

1.1.O conceito de obra de arte: Kant e Heidegger

A sensibilidade pode ser considerada como a capacidade do ser humano de receber e perceber sensações do próprio corpo e do mundo exterior. A “faculdade de sentir” remete-nos para os conceitos de gosto, emoção estética, belo, sublime, grotesco, natureza, criatividade, fruição, que facilitam o conhecimento genérico da obra de arte, dando lugar não só à criação artística, como também à experiência estética.

Platão, abordando a tradicional dicotomia sensibilidade/intelecto, considerava os seres sensíveis como meras sombras ou cópias adulteradas do verdadeiro Ser inteligível que é Deus. A faculdade de sentir era, sobre esta tese, remetida para o plano ilusório da *doxa* e a produção artística para o estatuto de *mímesis*, que provocava nos fruidores sentimentos contrários à sabedoria – e ao belo³.

Já com Aristóteles a faculdade de sentir foi duplamente recuperada. Visto que no plano gnoseológico, as sensações e as representações sensíveis são a base de todo o conhecimento, no plano da arte *mímesis* e *katharsis* vêm, respectivamente, antecipar as qualidades específicas da criação artística no que concerne a essência dos sentidos e do sentir e reconhecer os efeitos purificadores e libertadores que a obra trágica poderia exercer na sensibilidade dos fruidores.

Analisando a estética de Kant “*destruição da ideia de forma, primado do conceito de aparência, consideração do gosto como uma função do sentimento e não já do entendimento*”, partindo já da ideia já apresentada por Leibniz, provando que o “*belo se encontrava na harmonia ou na «imanência da lógica no mundo sensível»*” (Huisman, 2005: 35).

O termo “estética transcendental” destacou-se por Kant, no seu ensaio “Crítica da Razão Pura” como “ciência das regras da sensibilidade em geral”. A “estética transcendental” preocupava-se com estudo das formas puras *a priori* da sensibilidade, que viabilizavam e determinavam a recepção do domínio do conhecimento, ao que Kant classificava de intuições sensíveis.

Contudo, é no seu outro ensaio “Crítica da Faculdade do Juízo”, o primeiro que viria a tratar das questões do juízo de gosto e, conseqüentemente a “faculdade de sentir”, sendo esta abordada ao nível da criação artística e da experiência estética. O juízo de gosto,

³ Sabedoria e belo que na Grécia Antiga se encontravam no mesmo plano analítico.

determinado pelo sentimento desinteressado de Belo e de Sublime que, sendo subjectivo e reflexivo, buscava uma regra universal.

Actualmente podemos relacionar o imaginário com o simbólico pois, permanecendo numa dimensão simbólica, o ser humano vive e constrói novos imaginários.

A modernidade caracterizou-se por um período de criação mais racional, enquanto a pós-modernidade da arte se traduz para os fruidores através da complexidade e da hibridez.

O imaginário comunicou sempre a visão estética, explorando as imagens dos mitos, dos processos de criação artística e possibilitou a libertação da sensibilidade. Kant considerava que a distinção do que é belo se alcançava pela *“faculdade de sentir”*, por outras palavras, não só pela cognição, mas por uma imaginação ligada ao entendimento. Em relação ao juízo do gosto, também este, em Kant, se edifica não apenas pela razão, como também pela experiência – experiência estética – através de uma acção humana subjectiva.

É preciso considerar o indivíduo como um ser dotado de um conjunto de características que se cruzam entre a razão, a percepção, a sensibilidade, as complexidades, os símbolos, os imaginários culturais e sociais (individuais e colectivos), que compõem a estrutura humana, contrariando, assim, a noção defendida na modernidade.

Por mais racional que seja o indivíduo, dificilmente não se deixará afectar pelas emoções, que levam *a posteriori* aos julgamentos das acções, aos juízos de gosto. *“A arte é, para Kant, uma «criação consciente de objectos, que produz nos que os contemplam a impressão de terem sido criados sem intenção, à semelhança da natureza»”* (Huisman,2005:40).

A arte é, em si mesma, um protesto contra a transcendência, contra a totalização, concentrando-se simplesmente numa demonstração de forma sensível.

Esta forma sensível é explorada por diversos outros autores contemporâneos, dentro ainda do domínio da estética. Falamos nomeadamente de Heidegger, principalmente a partir do seu texto *“A origem da obra de Arte”*.

A sua obra principal *“Ser e Tempo”* reúne um grande número de problemas filosóficos e retoma a questão do sentido do ser. Questionar o sentido do ser é revisitar o lugar. A interrogação dá lugar ao pensamento (escutar a voz silenciosa do ser).

Heidegger indica que o ensaio

“se move conscientemente, mas de forma inexpressiva, no caminho da pergunta pelo sentido do ser. (...) a arte não é tida nem como campo de realização da cultura, nem como aparição do espírito, mas pertence ao acontecimento da apropriação unicamente a partir do qual se determina o sentido do ser” (Heidegger, 1998:92)

Heidegger propõe uma reflexão sobre como perspectivamos o mundo, como o pensamos e como o escutamos. É preciso encontrar o sentido da orientação do nosso olhar e da nossa escuta, encontrar o caminho da verdade (*alêtheia*), das formas de *desvelamento* da existência de todas as coisas. É, segundo Heidegger, pela arte que podemos continuar a habitar a terra.

Esse ente é o ser humano que, a partir de agora, será chamado de Dasein. Descrever o modo de ser do Dasein é o ponto de partida para a questão do sentido do ser em geral, uma ontologia fundamental e que leva ao desafio de uma ontologia geral. Heidegger investiga as condições de possibilidade de qualquer manifestação humana finita. A interpretação passa a ser fundada no hermenêutico.

Dasein encontra-se decaído, absorvido pelos seus envolvimento com os entes disponíveis dentro do seu mundo, e entende, inclusive, a si mesmo com base nessa relação. O Dasein compreende os entes que se dão dentro da abertura da linguagem, mas não tendo mais acesso à própria abertura, ou seja, ele esqueceu-se do seu ser-no-mundo.

Heidegger propõe a angústia como um estado em que o Dasein se percebe angustiado pela mesma abertura, pelo nada, quando os entes com que tem familiaridade perdem as suas relações óbvias e o seu sentido.

Heidegger coloca a questão porquê afinal ente e não antes nada? (pensamento nihilista) e fala ainda da *phusis* (natureza) e desdobramento. A *phusis* é a renovação do ser como acto de viver e o desdobramento é todo o pensamento que se desdobra a partir do ser com a *phusis*.

Na essência a *phusis* é a abertura do ser ao que em si mesmo se encontra – a questão do sentido do ser e da verdade – o logos é a casa do ser.

Para Heidegger a essência do poema é a instauração, a razão em busca da verdade que se encontra latente.

Heidegger investiga, posteriormente, a relação entre a obra, o utensílio e a coisa, concluindo que

“os conceitos dominantes de coisa nos vedam o caminho tanto para o carácter de coisa da coisa, quanto também para o carácter de utensílio do utensílio e para o carácter de obra da obra” (Heidegger, 1998: 25).

O destino é algo aberto e existe ao longo da passagem do tempo o tal desdobramento. Assim, o ser é dado ao tempo e vice-versa. A obra não se abre ao ser do ser humano, mas ao ser da verdade.

A abertura do ente – a verdade – é aquilo que é produzido e tal produção chama-se criação – obra de arte. Nesta visão de Heidegger a arte está normalmente associada ao belo, assim como a verdade à lógica. O ente da obra corresponde a uma realidade e para Heidegger, a arte não é cópia de realidades singulares que exigem correspondência ou adequação, mas é a “*restituição da essência universal das coisas. (...) a verdade é colocada na obra*” (Heidegger, 1998: 32).

Isabel Rosete, na sua dissertação de mestrado “Heidegger: Arte, Obra, Origem, Mistério e Enigma”, refere a este propósito que:

“A Estética procura esclarecer as modalidades de patenteação e juízo do Belo, bem como a relação intrínseca e insuperável entre os termos autor – obra de arte – espectador, descentrando, deste modo, a reflexão da própria realidade da obra, e esquecendo a sua ancoragem fundamental ao plano de fundo despoletador da existência da mesma. (...) Se se procura descortinar a origem da obra de arte, a sua proveniência essencial, então o que indubitavelmente se persegue é o modo próprio de desdobramento do ser da obra enquanto ente (Seiend) que é. Por sua vez, se a tríade obra de arte – artista – arte não torna a inquirição futurível, pois que inevitavelmente se recai em círculo vicioso, e nem a determinação da essência da arte é possível através da contemplação comparativa de distintas obras ou da dedução do que a arte seja a partir de conceitos superiores, inevitável é o procurar deslindar o que a obra de arte é na sua pura realidade”⁴

Figura 3 - Paradigmas artísticos



⁴ Rosete, Isabel, *Heidegger: Arte, Obra, Origem, Mistério e Enigma*, dissertação apresentada à Universidade Clássica de Lisboa para obtenção do grau de mestre, disponível em <http://martin-heidegger.net/forum/index.php?action=profile;u=4> (Março de 2008).

O Modernismo que teve a sua origem no Renascimento, na crença iluminista da razão e na capacidade da ciência, ao serviço do ser humano, de responder a todas as questões relacionadas com a Natureza.

As artes do século XIX e da primeira metade do século XX consideravam uma abordagem centrada no estudo da matéria, da natureza e do ser humano e visavam comunicar, dar a visualizar as produções estéticas dos artistas ao fruidor que assumia um papel de passividade.

Ora o modernismo foi caracterizado, por este motivo, como um período assente apenas numa mera contemplação.

Já a arte da segunda metade do século XX, converte-se em lugar de conhecimento, sendo esta reconhecida no campo das artes plásticas pelos artistas que integravam linhas estéticas como foi o caso da Arte Conceptual, das acções do quotidiano (Grupo Fluxus), cujo objectivo seria o de criar um contexto estético coerente.

Trata-se assim, na segunda metade do século XX, do artista

“(...) operador estético, melhor dizendo (pois realiza o seu próprio projecto, que mais do que dar a ver, irá levar o fruidor a interrogar-se e a questionar-se, a tomar partido perante a proposta estética)” (Sardinha, 2007: 22)

Nesta nova realidade do processo criativo, do artista como operador estético, da obra estética como “obra aberta”, bem como do espectador como uma acção mais activa, importa discursar sobre relação apontada por Umberto Eco da questão da “obra aberta e, do mesmo modo, salientar a produção de Ernesto de Sousa nos domínios, igualmente da obra aberta, da introdução da noção de operador estético no contexto português e ainda do papel participativo do espectador.

1.2. A “obra aberta” de Umberto Eco

As discussões das teorias da comunicação, acerca da cultura difundida pelos meios de comunicação de massa, afastavam as contribuições que o público se inseria na interpretação de uma mensagem ou produto, vendo o processo cultural como uma via, a do emissor. A evolução das teorias do campo comunicacional demonstra claramente um percurso em que o papel e a contribuição interpretativa do público são apreendidos aos poucos.

Nesta vertente, a mensagem chegava, ou deveria chegar, ao receptor da mesma forma e intenção que o seu criador pretendia. A ideia do público receptor desvinculou-se de uma massa, homogênea e idêntica.

Após uma sequência de hipóteses que, pelo avanço do tempo e das organizações sociais, tornaram-se obsoletas e inaplicáveis à realidade. O campo da comunicação mergulhou na investigação das relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, nos seus contornos, instituições, práticas artísticas e as suas relações com a sociedade e as diversas transformações sociais.

O pensamento de Umberto Eco em “*Obra aberta*”, surge como uma espécie de “manifesto” – de um grupo de artistas (Grupo 63), cujo principal interesse consistia em revitalizar o cenário artístico italiano, retirando-o da estagnação herdada pelo fascismo.

“*Obra Aberta*” aponta para a nova forma da relação entre artistas e fruidores, propondo uma revisão dos conceitos, práticas e hipóteses da comunicação, da cultura e da apatia dos sujeitos.

A “*obra aberta*” de Eco não é apenas uma proposta para uma poética, aplicando as fórmulas de actuação para os artistas interessados na neo-vanguarda. É também um estudo das poéticas contemporâneas à luz da teoria da informação, evidenciando a forma pela qual os processos de indeterminação das obras levam os seus intérpretes a inúmeras e imponderáveis possibilidades interpretativas.

Neste sentido, pode ainda dizer-se que é uma reflexão sobre a definição de arte, a definição de um novo tipo de poética contemporânea, em que o fruidor se torna participante da obra, interferindo na sua forma final e a definição de uma poética que, mesmo conservando a forma final da obra como acabada e imutável, admite, ainda assim, uma pluralidade de significados que depende da forma de contemplação.

Eco permite chegar a algumas hipóteses, no sentido de uma definição de vanguarda. Em particular, a confrontação da dicotomia entre *obra aberta* e *obra fechada*. Assim,

“A noção de «obra aberta» não tem significado axiológico. O sentido destes ensaios não é (...) dividir as obras em obras válidas («abertas») e obras não válidas, ultrapassadas, feias («fechadas») (...) a noção de obra aberta não é categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, apesar de elaborado com base em numerosas análises concretas, utilíssimo para indicar, de maneira prática, uma direcção da arte contemporânea.” (Eco, 2009: 51)

A dicotomia entre obra aberta e obra fechada fundamenta-se em princípios semióticos, existindo, segundo Eco, dois tipos de mensagens, as *mensagens referenciais* e as *mensagens estéticas*. As primeiras estão ligadas à linguagem quotidiana e as segundas estão inerentes à comunicação estética/artística. Eco afirma que a característica fundamental da arte seria a *abertura* uma vez que as obras de arte são dotadas de mensagens estéticas, mensagens que veiculam uma quantidade indefinida de possibilidades interpretativas.

Para ser artística, uma obra deve conter mensagens estéticas, apresentando naturalmente a abertura como característica básica.

Entre as obras de arte existem graus de abertura que elevam ou rebaixam as possibilidades interpretativas: às primeiras, corresponde o termo *obra aberta*, ao passo que às segundas, por oposição lógica, *obras fechadas*.

A arte, em termos gerais, em confronto com o uso quotidiano da linguagem, manifesta-se *aberta* ao jogo semiótico de descoberta activa de significados.

A “obra aberta” explica a nova realidade e inspirou outros estudos, entre os quais desenvolvidos pelo movimento poéticas contemporâneas, na literatura, nas artes plásticas, no teatro e na música. A primeira edição do livro “obra aberta” é datada de 1962, uma época em que a arte europeia, especialmente a italiana, assistia à difusão de obras de arte indeterminadas no que diz respeito à forma, chamando o fruidor a participar activamente na construção final do objecto artístico.

Na sua introdução à segunda edição de “obra aberta”, Umberto Eco manifesta três conclusões fundamentais:

1. Toda a obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação;
2. A “obra aberta” não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea;

3. Qualquer referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela as suas características estéticas, mas apenas um modo de ser dela segundo os seus próprios pressupostos.

No que concerne à poética da “obra aberta”, a intencionalidade é considerada um desígnio da obra aberta. Assim, para além da obra possibilitar várias interpretações, a *obra aberta* apresenta-se de várias formas e cada uma delas se submete ao juízo do público.

O conceito de “obra aberta” não diz respeito exclusivamente a uma definição geral de arte, mas sim a uma poética determinada, existindo um conjunto de obras que procura levar ao fruidor um elevado grau de ambiguidade,

“Apresenta-se, portanto, não como obras acabadas que pedem para ser revividas e compreendidas dentro de uma direcção estrutural dada, mas como obras abertas, que serão levadas a cabo pelo intérprete no mesmo momento em que as frui esteticamente.” (Eco, 2009: 67)

Estas obras, no entendimento de Eco são as *obras abertas* e

“A poética da “obra aberta” tende (...) a promover no intérprete “actos de liberdade consciente”, pô-lo como centro activo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poderia objectar-se (...) que uma obra de arte qualquer, mesmo que não se entregue materialmente incompleta, exige uma resposta livre e inventiva, se não houvesse outros motivos, ao menos porque não pode ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventa num acto de congenialidade com o próprio autor. Contudo, esta observação constitui um reconhecimento que a estética contemporânea só conseguiu depois de ter atingido um consciente conhecimento crítico do que é a relação interpretativa, e que um artista de há alguns séculos atrás estaria muito longe de ser criticamente consciente dessa realidade; agora, pelo contrário, um tal conhecimento está, particularmente no artista, o qual, em vez de aceitar a “abertura” como um dado de facto inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível”. (Eco, 2009: 69)

A obra de arte passou a ser vista como uma obra fluida, indefinida e, portanto, aberta a novas interpretações.

Deve salientar-se que a abertura de uma obra é o resultado da combinação de signos que compõem a estrutura desta, chamando pelos mais distintos sentidos, que levam o fruidor a imergir num universo de interpretações. O artista convida o público, não de maneira amorfa,

mas orientando-o a partir da sua linguagem, para participar na obra. Deste modo, o público retém o olhar sobre o objecto artístico e formula as suas percepções do mundo, vivências quotidianas, que o leva a reinterpretar uma obra.

Umberto Eco anunciou, nos conceitos da obra aberta, a intenção de promover e discutir as obras de arte e que relações de fruição, liberdade, abertura interpretativa e contribuições diferenciadas que os sujeitos poderiam estabelecer. Com efeito, todos tinham a possibilidade de complementar uma obra e realizar a sua reflexão interpretativa.

A obra aberta em artes visuais, é explorada por Eco como uma poética informal,

“como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo que o fruidor seja levado a uma série de “leituras” sempre invariáveis. (...) O informal pictórico poderia ser visto como um elo final de uma cadeia de experiências destinadas a introduzir um certo “movimento” no interior da obra.” (Eco, 2009: 173, 174)

A abertura provocada pelas mensagens estéticas produz mudanças sensíveis na configuração do código e, em consequência, mudanças na visão de mundo dos receptores do código.

Neste sentido, o intérprete tem condições de conceptualizar o mundo de uma forma relativamente distinta daquela que lhe servia antes da fruição da obra.

A obra de arte tem a capacidade de produzir readaptações nas visões do mundo, o que configura, assim, um estatuto ideológico da estética.

Deste modo, uma obra de arte não é objecto de puro deleite, ela actua de forma definitiva na consciência crítica dos intérpretes, e o alcance desta transformação depende do grau de abertura instaurado pela obra.

No desafio da obra aberta e, consequentemente da vanguarda, está subjacente também uma ideologia que passa pela tentativa de não fechar as mensagens, o que pressupõe, a ideologia de que a liberdade criativa do intérprete é preferível, ao invés do controle das respostas durante a fruição.

A liberdade deve ser exercida em todos os aspectos da vida pública e definida sempre dentro de relações intersubjectivas. Por isso, deve caber apenas a cada indivíduo, em particular, reconhecer os princípios mais salutareis que deve perseguir, com acurada visão crítica. Continuar a garantir a liberdade de criação e interpretação, do que encerrar conceitos, visões do mundo e regras em mensagens estéticas.

O conceito de vanguarda ganha outros contornos quando se pensa apenas em relação aos procedimentos aplicados pela arte de vanguarda, na tentativa de criar o efeito de abertura. Poderia pensar-se que a arte de vanguarda corresponderia a um formalismo, um mero exibicionismo de técnicas, com a finalidade de se obter inovações formais, sem um comprometimento com a relação que a arte tem com questões de ordem ética, política e social.

Fala-se então num conceito de vanguarda mais abrangente, segundo o qual as inovações da forma correspondem a mudanças sensíveis no plano do conteúdo, e na forma como os intérpretes, a partir deste pressuposto, reconfiguram o seu sistema de expectativas e conceptualização do mundo.

“Daqui que, nas formas de arte, se encontra mais do que a instauração rigorosa de equivalentes dos novos conceitos, a negação dos antigos. E ao mesmo tempo a tentativa de sugerir, ao lado de uma nova atitude metodológica perante a provável estrutura das coisas, uma imagem possível deste mundo novo, uma imagem que a sensibilidade ainda não fez sua, porque a sensibilidade está sempre atrasada em relação às aquisições da inteligência (...) Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo onde a descontinuidade dos fenómenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, ela sugere um modo de ver aquilo em que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo na sua própria sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta inteiramente a tarefa de dar uma imagem da descontinuidade: não a descreve, é a descontinuidade. Mediando entre a abstracta categoria da metodologia científica e a matéria viva da nossa sensibilidade, ela aparece quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo.” (Eco, 2009: 182)

Poderia afirmar-se que a vanguarda é, enfim, uma poética que transcende as questões estéticas.

O conceito de vanguarda serve também para identificar, actualmente, procedimentos que visam uma mudança significativa nas representações do mundo dos intérpretes das obras.

1.3. Ernesto de Sousa: Espessuras do pensar e “transparentização”

No domínio da intervenção estética, na transição do moderno para o contemporâneo em Portugal, surge Ernesto de Sousa, artista, crítico de arte e organizador de exposições, uma das figuras mais marcantes da cena artística portuguesa entre as décadas de 40 e 80. Tendo iniciado o seu trabalho como crítico de arte neo-realista, a partir do final da década de 40 consagra-se ao cinema e ao cine-clubismo e nos finais da década de 60 define-se como um artista experimental, interessado no cruzamento de diferentes formas de expressão artística e na criação do que definiu como o “espectáculo total”. Influenciado pelo movimento artístico Fluxus, foi o pioneiro em Portugal do “happening” e o principal teórico da relação arte/vida, defendendo as formas de convívio como sendo manifestações artísticas.

Na sua prática artística⁵ e nos contactos que estabelece com as práticas artísticas nacionais e internacionais (com artistas europeus, mais concretamente Beuys, Filliou e Vostell e com o movimento Fluxus – tendências recuperadas ou movimento trazido para Portugal, numa altura em que seria necessário o despertar de consciências, um conhecimento mais alargado sobre a cultura e arte do mundo em geral, mas ao mesmo tempo para uma noção clara daquilo que constituía o adormecimento de um país fechado em si e fechado para o resto do mundo), bem como no conjunto de artigos, ensaios e críticas, escritos, publicados em datas diversas, Ernesto de Sousa, revela-se como precursor de um projecto aberto. Aberto não só nas criações, como na forma de apresentação dos textos por si produzidos.

Salienta-se, neste sentido, o esboço da “pasta amarela” que confere oito grupos de textos, todos eles inerentes a um período datado a partir da década de 70, os quais pretendiam fomentar o debate em torno dos limites da modernidade, do carácter político e social da intervenção estética, sobre a “experimentação” e os “media” na operatividade estética (como decidiu levar tais expressões pelo terreno da arte em Portugal), e ainda do valor das práticas estéticas contemporâneas e da metamorfose, em termos gerais, daquilo que deveria, para Ernesto de Sousa, ser o modo de mostrar e do ver.

Recuperando a ideia de Isabel Alves e José Miranda Justo, na nota de apresentação do livro *Ernesto de Sousa. Ser Moderno... em Portugal*, que nos escritos

⁵ Ver anexo 1 (lista das obras de referência artística de Ernesto de Sousa)

“(...) Estão cobertos não só os diferentes aspectos da actividade reflexiva de Ernesto de Sousa, mas também uma série de tópicos que de um modo ou de outro se têm mantido ao longo da discussão estética dos últimos trinta anos. (...) Estão representadas as diversas modalidades da escrita de Ernesto de Sousa (que diríamos são essencialmente quatro: a) a vertente reflexiva, mais teorizante; b) a vertente poética, fragmentária, por vezes aparentada com uma escrita «imediata»; c) a combinação dessas duas num mesmo texto; d) a adopção de textos alheios, nomeadamente sobre a sua actividade, como parte integrante dessa mesma actividade que é sempre encarada como comunitária, em sucessão de co-autorias, e não segundo o critério da «originalidade» e da «assinatura» pessoal).” (Alves e Justo, 1998:11)

Ernesto de Sousa no seu discurso crítico (falado ou escrito) aplicava a “transparentização” para se referir às situações da opacidade da obra plástica e da opacidade do estético. A opacidade plástica que para ele respeitava às operações estéticas, assumindo diversas formas – pictóricas, escultóricas, performativas, entre outras. No caso da opacidade do estético, pelo estético em si mesmo, mas de uma opacidade como a prévia negação da ideia de experiência estética imediata.

A “transparentização” seria a ligação do ético ao conceptual, ou seja assumia-se como um processo de (re) ligação (fala – escrita).

Assim, como refere José Miranda Justo,

“A “transparentização” não inventa a ligação: reitera-a, repete-a, restitui-a. É ao mesmo tempo tautologia e ritual, ambas as coisas tornadas necessárias pela ideologia burguesa da especialização, designadamente da especialização do estético. Ligar é, portanto, um trabalho político: uma discursividade dirigida contra a arquitectura sectorial do pensar e do viver separativos. A espessura que este discurso produz é a de uma organicidade na qual o estético, o ético e o conceptual não têm autonomia. A espessura do pensar é então, nesta primeira perspectiva, o próprio exercício (a praxis) da organicidade do viver-pensar. Mas, numa segunda perspectiva, a “transparentização” é também um discurso a ligar o objecto estético ao sujeito da fruição-inteligência estética. Questão para uma “semiologia” ou para uma “hermenêutica”? Para as duas coisas, segundo Ernesto de Sousa. A opacidade a vencer seria então a das dificuldades de integração do objecto no vocabulário e na sintaxe (linguagem, sistema) a que pertence (ou a que pertençam as suas componentes) e a das dificuldades relacionadas com a respectiva polissemia. A integração semiológica e a redução hermenêutica só se processam por exercício discursivo. E a espessura que este discurso produz vem acrescentar-se à primeira: é agora a espessura de uma interposição activa, de um esforço de mediação, sem o qual não chega a haver recepção-eficácia da obra. Espessura mais complexa do que à primeira vista se possa crer: primeiro, porque este discurso não é mera pedagogia, tal como não é mera crítica; não se trata nem de avaliar, nem de explicar a obra, mas sim de a pôr a trabalhar; depois, porque a linguagem em que a obra se inscreve não

é estática e, portanto, o discurso que faz essa inscrição está obrigado a refazer-se, a refazê-la e a refazer quem a faz; depois ainda, porque reduzir a polissemia é tarefa de escolhas e não há motivações estritamente estéticas para o acto de escolher.”⁶

Significa, então, que a obra de arte não funciona sem o conceito, isto é, atribuindo-lhe o estatuto cognitivo-conceptual, a partir do qual é necessário colocar a obra num processo de comunicação com as outras obras, bem como com os sujeitos que dela se apropriam.

Por oposição à questão de Nelson Goodman “When is art?”, Ernesto de Sousa formula antes a questão “How often is art?” a partir daquilo que descreve como “criação consciente de situações”, e assim, trata-se de valorizar o conceito, de o compreender como sendo produzido pela materialidade da experiência ou que ele é simplesmente reprodutivo, cristalizado e ineficaz. Por isso, Ernesto de Sousa na sua rede de materialidades múltiplas criadas pelo objecto estético

“(…) ganha contornos de uma unidade cerrada. Perseguição dos mais variados factores de materialidade da experiência tendo em vista a instabilização (interrogação, experimentação, denegação, etc., conforme os casos) da conceptualidade instituída e a respectiva superação numa conceptualidade em produção. Assim, ao estatismo de uma arte supostamente imediata (pintura, escultura), na qual a materialidade parece esgotar-se em si mesma, e à respectiva conceptualização num sistema igualmente estático das disciplinas estéticas, substitui-se uma intensa e extensa multiplicação das materialidades perceptivas e do respectivo efeito de conceptualização. Esta multiplicação perceptiva pode obter-se de diversas maneiras: utilização de materialidades tradicionalmente excluídas do âmbito das artes (ready-mades, arte povera, etc.); cruzamento de domínios de materialidade tradicionalmente dissociados (multimedia, etc.); descontextualização, contextualização, recontextualização de objectos (“estéticos” ou outros); inversão/subversão das condições de exibição (arte na rua, etc.); exibição de materialidades alheias (desde filmagens de manifestações políticas até à actividade de “curator”); evidenciação dos meios (acção sobre as películas, poesia visual, etc.); tematização/utilização de materialidades recalcadas (o corpo) ou socialmente desqualificadas (“arte ingénua”); e assim por diante... Todos estes processos evidenciam o que há de mais produtivo na atitude experimentalista de Ernesto de Sousa: suspensão da conceptualização instituída, abertura a possibilidades insuspeitadas da experiência material, consequente necessidade da produção de uma conceptualidade simultaneamente outra e não-definitiva.”⁷

⁶ Justo, José M. *Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o círculo de Kierkegaard*, in <http://www.ernestodesousa.com/?p=212> (Março de 2009)

⁷ Idem

No seu texto de apresentação à exposição “Alternativa Zero” (publicado no catálogo da exposição Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea), com a colaboração da Secretaria de Estado da Cultura, Ernesto de Sousa, começa por aplicar críticas ao panorama das artes em Portugal, à forma de apresentar a arte os artistas e até o próprio consumo. Recai sobre o poder exercido nas bienais e o cenário a estas associado, ao *salon*, aos júris, às críticas – uma suposta arte democrática.

A crítica aponta ainda para uma condição periférica que Portugal assume por vários factores, tais como o atraso na teoria e na prática artística, ou seja não existindo uma actualização das novas linguagens estéticas e isto diz respeito ao campo da investigação, mas tal isolamento se dá na própria criação artística. E portanto, uma e outra devem-se suportar e assumir uma complementaridade. Os Museus que deveriam, à semelhança do que acontece nos centros avançados, manifestar-se como lugares de experimentação, de documentação e estudo. Este distanciamento que atira os dois grandes grupos de “exilados”, como qualificou Ernesto de Sousa, para um desligamento das artes externa e internamente.

“Exilados de facto os estrangeirados, portugueses vivendo no estrangeiro mas raro se desinteressando do país de origem. É uma espécie que tem a sua história ilustre na cultura portuguesa e que tem que ser encarada muito a sério num estudo de culturas comparadas, quer na área europeia, quer universalmente. O outro grupo é dos exilado-no-seu-próprio-país. Esse exílio resulta de vários factores, e não só do hermetismo relativo da própria linguagem (...) o principal: o abismo que se vai cavando entre a dispersa guarda-avançada e aquela elite, a que vamos agora chamar de elite salonard.” (Sousa in Alves e Justo, 1998: 68)

Ora, tal elite, que Sousa apelida de falsa, mas que se revela perigosa por dissimular uma verdade artística que é experimental e contestatária, tornado outros grupos ainda mais desinformados e negando o acesso global.

Neste texto encontram-se ainda alusões a Hegel e, a propósito da desmaterialização do objecto, concepção que *“a obra de arte contém em si a sua própria de destruição”*. Ora a ideia que antecipa a interpretação de conceptualismo sobre a *“vitória do conceito sobre as tiranias do sensível”* seria para Sousa uma perspicácia da abordagem de Hegel.

“As concepções de uma obra aberta, de uma arte-participação continuam nos nossos dias as descobertas dadaístas” e ao colocar a tónica que a *“obra de arte não corresponde à ideia de que a obra contém em si o seu próprio fim”*, atribui, Ernesto de Sousa, aquilo que seria a *“crítica à filosofia de Hegeliana”*.

As questões ligadas ao trabalho de comunicação seriam para a estética contemporânea, segundo Sousa, o mais importante, pois como dizia Bruno Munari, sobre o conceito de obra aberta, significava *“aumentar a capacidade de comunicação entre os homens”*.

Ainda nesta linha de pensamento sobre os objectos estéticos e ao utilizar no título do texto as palavras de Hegel “os desejos devoram o objecto”, Sousa escreve que para *“o autor da fenomenologia do espírito reservava-lhes morte mais nobre, as margens da ‘morte de Deus’*”.

No texto escrito em Fevereiro de 1977 *catálogo descritivo*, Ernesto de Sousa apresenta a visão clara daquilo que pretende ser a desmaterialização do objecto e de uma nova forma de fazer circular a arte, diferente das relações que se estabelece no circuito tradicional da arte contemporânea (produção – distribuição – consumo),

“Alternativa Zero pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. O sentido desta abertura é complexo. Não se trata apenas de tentar um sistema apto ao concurso de obras e de autores não previstos no plano inicial; de recusar o fechamento entre géneros e categorias; de jogar no polémico, enfim no mais polémico... o que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor no objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao processo estético.

Trata-se de uma atitude didáctica (no melhor sentido), e não de propor esta ou aquela corrente estética, ou qualquer definição prévia de vanguarda. Esta proposta inicial não prejudica um respeito sem diferenças pelos “objectos expostos”. Um respeito que não distingue entre o humilde e o nobre, entre o efémero e o durável, o manual e o conceptual. Tu do são traços de um trabalho que antes de mais nada é necessário considerar.

Este catálogo é apenas um elemento para o catálogo (conceptual...) elaborado pelo próprio visitante. Descreve obras expostas até ao momento da respectiva elaboração.” (Sousa in Álvaro, 1997:55)

O contacto com artista é também, para Ernesto de Sousa, uma forma de arte, que no caso acaba por classificar o encontro com Joseph Beuys, ou o diálogo que com este determina, como uma obra de arte.

Figura 4 - Encontro entre J.Beuis e E. de Sousa em Kassel, na V Documenta



“Na vanguarda o processo tem mais importância que os objectos. Por vezes o contacto com o artista é indispensável. O diálogo com Joseph Beuys por exemplo é uma obra de arte.” (Sousa in Álvaro, 1997: 72)

Ernesto de Sousa recorre ao exemplo de anti-arte de Duchamp quando este acrescenta a Gioconda um bigodes considerando o acto, não como provocatório, mas antes como sendo o iniciar de uma nova linguagem, norteador até da semiologia.

Figura 5: L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp, 1919



Instala ainda uma nova sensibilidade na caracterização e qualificação da arte popular. Essa nova sensibilidade manifesta-se desde logo no tipo de objectos que simbolizam agora a arte popular.

1.4. Síntese da I Parte

Nesta parte que aqui se acaba de delinear importa compreender que o conceito de sensibilidade surge, por isso, como factor determinante quando associado à obra de arte, sendo que aquele está intimamente ligado a contextos sociais em que o indivíduo se insere, apresentando-se diferentes perspectivas.

Consequentemente, as experiências estéticas contribuíram decisivamente para a construção do gosto, para atingir o belo de acordo com a perspectiva de Kant.

Já Heidegger explora esta forma do sensível a partir da reflexão sobre o modo como perspectivamos o mundo que nos rodeia – como o pensamos e como o escutamos – e da existência das coisas. A essência da coisa-obra será a escuta silenciosa do ser e da busca da verdade. Na essência a phusis é a abertura do ser, do sentido do ser e da verdade.

Eco com a “obra aberta” mostra a possibilidade de inúmeras interpretações face às obras de arte, cabendo ao fruidor um papel de grande relevo, já que este passa a ter um papel activo.

Do mesmo modo, Ernesto de Sousa direcciona o carácter de participação activa do espectador. A sensibilidade tem como ponto de partida a “transparentização”, sendo que o conceito de obra aberta facilitaria o processo de comunicação entre os sujeitos (artistas e espectadores).

A organização da “Alternativa Zero”, aquilo que apelidou de “operação estética”, assente no conceptualismo e na desmaterialização da obra de arte, pretendeu ser uma exposição aberta, na qual demonstrou uma menor importância face ao objecto de arte e evidenciou a importância da participação nas obras por parte dos fruidores.

A arte mostra-se, em muitos casos, como aquilo que coloca em discussão os modelos estéticos da tradição, enquanto elemento profundamente inovador, abrindo caminho a novas interpretações da realidade e da experiência individual e colectiva.

Assim, quando se salienta a relação entre arte e sociedade, deve ter-se em conta que a arte pode possuir uma outra função que a transporta para outra dimensão do social, enquanto fonte de criatividade, inovação expressiva e contestação.

Num quadro profundamente alargado em termos artísticos, no estilo de época contemporâneo, a reflexão sobre a sensibilidade associada às práticas artísticas, marca igualmente um período de criação – fruição – interpretação.

Na estética da produção pode dizer-se que as emoções fazem parte do sujeito/criador – o artista – como aquele que conduz o seu desejo para o objecto.

II Parte – Práticas artísticas e inovação

A contemporaneidade gerou um estado diversificado no campo do sensível, ao nível da criação e respectiva noção reflexiva. Tanto a noção de obra de arte como de sujeito sofrem uma mutação. A ideia de objecto para agora a ser um mero instrumento ou mecanismo para atingir o que verdadeiramente uma obra deverá provocar no espectador – o exercício mental, a arte como um processo e como ideia. O objecto em si, a obra-coisa não assume uma importância física mas sim mental, num jogo entre artista e espectador.

A crise das condições do pensamento que sustentavam as práticas do sujeito moderno manifestou-se na Europa com grande tensão, a partir da segunda metade do século XX, surgindo posteriormente por volta de 1975 a noção de pós-moderno, sinalizada por diferentes aspectos transformadores do conceito de arte e de obra de arte.

As grandes revoluções no que diz respeito às práticas artísticas na Europa na 2ª metade do séc. XX são contemporâneas de 68 as quais diluíram a distinção entre os acontecimentos políticos e culturais surgiram cerca de 1968 devido aos acontecimentos políticos e culturais. Neste ano Paris, Berlim e Frankfurt foram cidades nas quais espoletaram os protestos em massa contra o *establishment*.

Nesta época a expansão do conceito de arte permite novas formas de expressão que hoje ocupam um espaço considerável na vida quotidiana, quer em termos de produção artística, quer de fruição estética.

A acção filosófica marca fortemente todo campo discursivo que problematiza as formas da contemporaneidade, politiza a estética da subjectividade, marca as práticas estéticas e a crítica da arte. Marca ainda uma nova viragem nos limites entre o domínio da arte e das relações do quotidiano – nas dimensões social, cultural, económica, política, tecnológica e científica. Esta acção discursiva ofereceu novos instrumentos às práticas estéticas que vão desde formas artísticas associadas a movimentos artísticos totalmente inovadores. A ruptura com as práticas anteriores, identificando nas obras acontecimentos do quotidiano, numa competição com a sociedade do consumo a partir da qual, designadamente as intervenções no corpo e na natureza dão lugar a novas concepções artísticas.

A transgressão de limites levada a cabo pelos artistas na década de 60 e 70 (tal como aconteceu com os artistas que fizeram parte das primeiras vanguardas do início do século XX), que questionavam as formas de arte anteriores, iniciam uma controvérsia análise crítica inerente à década em causa.

“Os objectos deixaram de estar circunscritos à moldura, à parede, ao plinto ou mesmo ao próprio espaço do Museu, passando em alguns casos, a criar ambientes ou a invadir outros contextos (...)” não convencionais (edifícios abandonados, espaços públicos, as paisagens urbanas e naturais, entre outros. “(...) Os artistas trabalham em diversos suportes, materiais e técnicas, sem rejeitar os já consagrados pela tradição. As estratégias que adoptam implicam frequentemente a descontextualização de objectos situações” (Leite, 2006: 25, 26)

É nesta linha que se orienta a presente parte, ao tratar das práticas artísticas assentes no princípio da inovação.

Com efeito, torna-se fundamental a propósito das transformações e das inovações referir o contexto transaccional de modernismo para pós-modernismo (2.1.). Clarificar o aparecimento do grupo Fluxus (2.2.), de extrema importância, já que este foi sem dúvida o grande elemento orientador das questões do entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa.

Claramente se percebe que, ao introduzir uma nova dinâmica no discurso artístico de aproximação da arte à vida e um processo comunicacional mais directo entre artista e espectador, também foi indispensável analisar o percurso do grupo Fluxus como impulsionador da arte conceptual (2.2.1.), uma vez que a utilização da linguagem e do processo metal como meio de criação que se centram neste movimento (Arte Conceptual) (2.2.2.) e neste entendimento das novas sensibilidades.

De acordo com as directrizes destes domínios traduz-se igualmente um campo que dá lugar à desmaterialização da arte (2.3.) e do objecto artístico, que altera significativamente o papel que a arte foi assumindo até então e, do mesmo modo, a nova noção do estatuto do artista (2.4.).

2.1. O modernismo e o pós-modernismo

A modernidade filosófica e o racionalismo cartesiano que dele decorreu traduzem-se, ao nível artístico, pela subjectividade progressiva das representações. Neste contexto, situa-se a tradição artística e o conceito tradicional de arte, ou seja, a obra como objecto intencional de contemplação e de interpretação. Aproximadamente a partir da Renascença até o final do século XIX, a prática escultural era definida no seio da sociedade ocidental.

O termo moderno concerne a tudo aquilo que se opõe à ideia de clássico e de tradição.

O Modernismo consiste num conjunto de movimentos que intervieram na produção artística da primeira metade do século XX. Surge, portanto, associado a uma ética de progresso, aceleração das inovações e experiências (formais e plásticas) conduzidos pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, em função da ideologia do novo como valor estético, da autonomia da arte, da materialidade, do autêntico e da originalidade.

A obra de arte numa visão modernista tem como conteúdo a própria arte, assumindo a dimensão do suporte, num gesto de apresentação em detrimento da representação. Ou seja, o espaço expositivo já não pretende representar valores fora do campo artístico, mas explora formas próprias da arte.

Observa-se então que ocorre uma profunda mudança na forma de pensar o espaço, influenciada pelas transformações ocorridas a partir da ruptura com a visão clássica da produção artística.

Com o dadaísmo, mais concretamente com Marcel Duchamp e os seus *ready-mades* coloca-se em questão o sentido artístico, institucionalizando objectos de produção industrial. Mais do que o questionamento da natureza da arte, a atitude de Duchamp pode analisar-se do ponto de vista da dessacralização do objecto/obra de arte.

A apresentação da arte, a escolha do local, assumirá uma importância crucial.

Arthur Danto, ao reflectir sobre o contexto moderno, contemporâneo e pós-moderno aponta para a dificuldade da distinção entre estes termos até os anos 70 e 80, uma vez que a arte produzida nesse período manifesta características das vanguardas históricas.

No entanto, o termo pós-moderno, na sua concepção,

“muestra por sí mismo la relativa debilidad del término “contemporáneo” como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal” (Danto, 1999:33).

A partir da reflexão sobre o impacto da obra *Brillo Box* (1964), Danto coloca que

“(...) fue aceptada inmediatamente como arte; pero la pregunta se agrava aún más: por qué las cajas de Brillo de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de toda la cristiandad, no lo eran.”
(Danto, 2002: 16)

A *Brillo Box*, abordada por Danto, apresenta a concepção de uma obra desviada da concepção clássica de representação, bem como de apresentação modernista, dessacralizando o espaço expositivo ao legitimar um objecto de produção industrial como obra de arte.

Figura 6: Andy Warhol, Brillo Box, 1969



Tal pensamento permite compreender que o modernismo tratava o espaço institucional convencional como uma forma de protecção e isolamento do mundo exterior, enquanto o pós-modernismo institucionaliza a noção de abertura para o exterior e para um público mais vasto ao aproximar, por exemplo, a arte da vida como defendiam os artistas Fluxus.

Rosalind Krauss dedicou-se a estabelecer um novo conjunto de práticas artísticas estruturadas que ainda se assumiam com a designação genérica de escultura. Propôs reestruturar um determinado campo de acção, cuja obra de arte envolvesse directa ou indirectamente as noções de tempo e espaço.

Nesta acepção, o pós-modernismo pode encarar-se como o estabelecimento de uma nova relação entre a obra e o espaço.

Assim sendo, o espaço expositivo, de uma existência meramente física, torna-se base conceptual para a existência da obra de arte e ponto de partida para a criação do objecto artístico como base mental de criação e recepção.

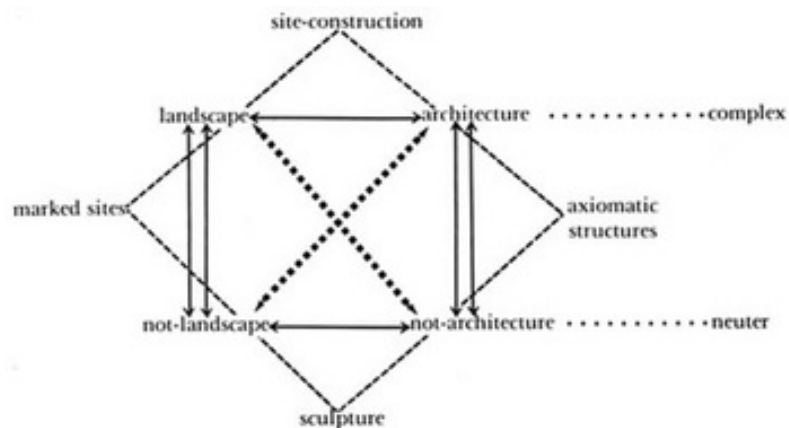
Com efeito, no modernismo, as obras seriam objectos físicos e resultavam de um princípio racional de elaboração. A obra aparecia como um resultado, manifestando elementos que lhe eram preexistentes: o artista, a sociedade e o estado cultural da sociedade na qual ele vive e a relação deste com o mundo, sendo a escultura tradicional um processo de interpretação. A escultura tradicional era então “monumental”.

Rosalind Krauss define a monumentalidade a partir do facto da escultura encontrar a sua identidade e o seu sentido na ligação que se estabelece entre o objecto propriamente dito (o signo, a representação) e o lugar onde este seria apresentado. É a interacção entre o objecto físico e o lugar que dá à escultura a sua significação e o seu carácter de monumentalidade.

Inicialmente o proposto foi uma lógica da escultura que se baseou na separação daquilo que seria paisagem e daquilo que seria arquitectura. Mas o modelo de autonomia mostrava-se já exausto, dando-se uma nova escala monumental de relação com o lugar.

A lógica da *não-arquitectura e não-paisagem* teria, por sua vez, sofrido uma nova reflexão, transformando a negatividade impregnada numa polaridade positiva – integração da *arquitectura* e da *paisagem*. Daí o campo expandido de possibilidades, obrigando a repensar o conjunto das categorias estéticas ocidentais e a aceitar o reposicionamento da escultura nessa estrutura. Krauss propôs então:

Figura 7: Diagrama – Sculpture in the Expanded Field, Rosalind Krauss, 1979



O campo aberto do escultural que Rosalind Krauss propõe, alargou assim às possibilidades instrumentais do controlo do discurso, revelando-se extremamente útil quando se tratou de discutir o interior e o exterior possível da escultura.

O modernismo do início do século XX marca a ruptura com a tradição da escultura: esta vai erradicar a representação, a monumentalidade e o conceito tradicional de arte. Esta ruptura deve também ser compreendida a partir da alteração do humanismo ocidental (da modernidade filosófica).

A ruptura com a representação é característica da arte moderna em geral, seja na pintura ou na escultura. A escultura modernista é principalmente abstracta e não pode ser compreendida a partir de uma ligação com um lugar no qual ela é apresentada. A perda da ligação tradicional com o lugar e a tendência para a abstracção, ou seja, a não referência ao mundo perceptível, induz a escultura a voltar-se para si mesma. Assim se compreende a expressão de Rosalind Krauss “escultura enquanto tal” para designar a escultura modernista. Segundo Clément Greenberg, a arte moderna visava determinar qual era a essência de cada uma das práticas artísticas. Tratava-se de uma visão purista de arte onde cada domínio rejeitava o que poderia ser tomado de empréstimo a um outro domínio.

“Greenberg’s method conceives the field of art as at once timeless and is constant flux. That is to say that certain things, like art itself, or painting, or sculpture, or the masterpiece, are universal, transhistorical forms.” (Krauss, 1997: 1)

Do ponto de vista formal, a obra moderna conserva a sua incorruptibilidade de objecto físico destinado a ser contemplado e interpretado.

No entanto, deu-se uma dessacralização progressiva das obras que podem não ser isoladas no espaço artístico e podem não ser realizadas a partir de materiais convencionais, mas por matérias pobres, efémeros e descartáveis e “Sculpture in an expanded field” como explicou Rosalind Krauss.

Esta dessacralização crescente coincide com a emergência de novas obras, cujo princípio da criação que a obra deve encarnar já não é aquele que consistia em dar corpo a uma anterioridade da coisa percebida, sentida ou pensada pelo artista. E Rosalind Krauss coloca em evidência que a emergência de novas práticas, nos anos 60, corresponde a um acontecimento histórico: “o fim da escultura enquanto tal”, num contexto de ruptura entre modernismo e o *pós-modernismo*.

“the horizon of the aesthetic experience of the 1960s than criticism began to construct a paternity for this work, a set of constructivist fathers who could legitimize and thereby authenticate the strangeness of the objects. (...) As the 1960s began to lengthen into the 170s and “sculpture” began to piles of thread waste on the floor, or sawed redwood timbers rolled into gallery, or tons of earth excavated from the desert, or stockades of long surrounded by firepits the work sculpture became harder to pronounce – but not really that much harder.” (Krauss in Foster, 1991: 32-33)

O pós-modernismo é marcado por atitudes como o hibridismo e a reciclagem, num contexto onde estilos e linguagens diversas convergem no mesmo espaço delineado por acções sarcásticas.

Nesta investigação os termos “pós-moderno” e “contemporâneo”, do ponto de vista da estética, assumem-se como uma superação das atitudes vanguardistas marcado pelo regresso de formas e estilos menos complexos. A partir daí estendeu-se rapidamente a todas as manifestações artísticas.

Encarado como o período que sucede o modernismo, o pós-modernismo absorve uma ideia de continuidade.

Por outro lado, ao analisar-se o contemporâneo, igualmente do ponto de vista da estética, percebe-se que se trata da produção artística que contempla características e linguagens surgidas na actualidade. São linguagens artísticas contemporâneas a instalação e as suas divisões, o objecto, o *happenig*, a *performance*, a vídeo-arte, entre outras, marcadas por comportamentos pós-modernos, tais como o rompimento com o suporte, dando lugar à hibridez.

Assistiu-se nesta época à incorporação de elementos e de práticas no campo da arte que eram excluídos anteriormente, referindo um campo mais “alargado da escultura” e demonstrando que a prática do artista não se inscreve apenas a um dado suporte que implique um determinado conhecimento e um material específico. O que o artista começou a explorar foi o espaço, a sua criatividade e a sua invenção, que agora se exerce a partir de percepções culturais em detrimento da percepção sensorial de um material específico.

De referir neste contexto a prática artística de Joseph Beuys, considerada como “escultura social”. Este tipo de prática implica uma pluralidade de gestos e de suportes e um contacto também mais directo com o público.

Figura 8: Varrer, Joseph Beuys, 1972



A ideia de pureza, de único e de absoluto, princípios orientadores do modernismo, decaem e dão lugar aos fundamentos teóricos do pós-modernismo associados à pluralidade.

Hal Foster apresenta sobre o pós-modernismo duas visões, adoptando uma posição intermédia. Deste modo, assume por um lado o pós-modernismo como resistência ao modernismo e por outro lado acaba por falar do pós-modernismo, retomando a tradição.

“Assailed though it is by pré-, anti- and postmodernists alike, modernism as a practice has not. On contrary: modernism, at least as a tradition, has “won” – but its victory is Pyrrhic one no different than defeat, for modernism is now largely absorbed. Originally oppositional, modernism defied the cultural order of the bourgeoisie and the “false normativity” (Habermas) of its history; today, however, it is the official culture”. (Foster, 1991: ix)

Já Jean-François Lyotard alude a condição pós-moderna como uma crise das narrativas, clarificando

“(...) considera-se que o «pós-moderno» é a incredulidade em relação às metanarrativa. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde especialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. (...) A condição pós-moderna é, no entanto, estranha, tanto ao desencanto, como à positividade cega da deslegitimação.” (Lyotard, 2003: 12-13)

A dissipação dos princípios modernistas tornam-se evidentes com a proliferação das práticas heterogêneas.

As noções de lugar e de tempo real e a pluralidade da prática artística edificam, deste modo, os fundamentos do pós-modernismo.

A ampliação do plano artístico implica a possibilidade de uma não integridade física da obra. A arte tornou-se um vasto campo de experimentação e de participação. O espectador pode ser implicado no processo de elaboração da obra que não é, em muitos casos, material - ideia de aplicação da estética participativa.

No pós-modernismo a cisão do conceito tradicional de arte leva mesmo ao processo de criação artística no qual pode existir arte sem obra.

Muitas práticas estéticas intervêm de modo a intensificar as formas e as ditas técnicas de actuar como mecanismo de experimentação. As possibilidades da intervenção técnica a partir de elementos mais comuns no quotidiano são múltiplas, criando o tal fenómeno da multiplicidade das artes.

“ (...) Não existe arte, a não ser por abstracção teórica, encontramos efectivamente na presença de um panorama bastante diversificado de artes: a menos que não aceitemos a elaboração idealista segundo a qual a componente técnica do facto artístico tem apenas um valor de utilidade. (...) E não é apenas o factor técnico que entra na sua constituição, tornando-se um elemento intrínseco a qualquer reflexão sobre arte, mas juntamente com a diversidade de conformação, de consistência material, é preciso ter em conta também uma inevitável diversificação no tempo. As técnicas não são efectivamente estáveis (...)” (Barilli, 1989: 81)

A ideia de intervenção levada a cabo pelas práticas estéticas que compõem a pesquisa entende a arte como intervenção na realidade de maneira próxima do maior entendimento do público, já que a noção de artista contemporâneo é fazer chegar as suas criações a um maior número de indivíduos.

A percepção da obra de arte consiste numa referenciação e análise crítica de elementos relativos à criação e fruição da respectiva obra.

Esta ideia comporta o conjunto das relações do corpo físico com a mente consciente e/ou inconsciente, num processo interactivo que incorpora em si a sensibilidade e a acção que, na arte, são aspirações e reivindicações anunciadas pelo menos desde o início do século XX como, por exemplo, no dadaísmo (1913/14), que apresentava já, com Marcel Duchamp, alguns sintomas das intervenções daquilo que viria a ser a arte contemporânea, e que veio transformar não só as novas formas e movimentos artísticos das décadas seguintes, sobretudo a que marca a segunda metade do século XX até à criação artística produzida na actualidade, reflectindo sobre conceito e objecto de arte.

Considerando que a arte como um mecanismo que impulsionou e impulsiona a sensibilidade, e partindo do pressuposto do alargamento da arte (no processo de criação mas também no processo de recepção) o artista na produção das suas obras de arte não deve descurar aquilo que faz parte do quotidiano (do seu e dos seres que habitam os lugares). Deve por isso estabelecer relações de reciprocidade entre o autor, a obra e os fruidores que no campo contemporâneo devem ser participantes e não meros observadores. E a este entendimento conferimos por isso um processo comunicação total que destacamos neste domínio o grupo Fluxus e Arte Conceptual que defendem os princípios enumerados anteriormente – arte e vida, desmaterialização da arte e do objecto, a participação do fruidor.

Apresentamos seguidamente, sobre estas condições, os fenómenos inerentes a estes dois grandes momentos de produção artística (Fluxus e Arte Conceptual) no encadeamento da arte contemporânea.

2.2. O contexto do Grupo FLUXUS

Com intenção de mudança, o Grupo Fluxus durante os anos 60 e 70 questionou e transgrediu o sistema da arte, do mercado e do coleccionismo através de concepções próprias que valorizavam a experiência, a participação, o processo e a produção artística em detrimento do objecto de arte tradicional.

O Grupo Fluxus foi criado em 1962, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Música, sob a liderança de George Maciunas. Originalmente para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passou a caracterizar uma série de performances organizadas por este último na Europa, entre 1961 e 1963. Estas performances estão na raiz dos Festum Fluxorum, festivais realizados em Copenhaga, Paris, Dusseldorf, Amesterdão e Nice. Integrado por artistas de várias nacionalidades, no grupo Fluxos pode destacar-se, da Alemanha - Joseph Beuys, Wolf Vostell e Nam June Paik; França - Ben Vautier e Robert Filiou; Estados Unidos - Dick Higgins, Robert Watts e George Brecht; Japão - Yoko Ono e Shigeeko Kubota e Países Nórdicos - Eric Andersen.

Estes artistas valorizavam a criação colectiva, totalizavam diferentes linguagens como música, cinema e dança, manifestando-se através de performances, happenings, instalações, entre outras formas artísticas inovadoras.

Criado então por um colectivo de artistas internacionais, o movimento internacional Fluxus surge após as vanguardas da Arte Moderna e as suas origens estão no dadaísmo, especificamente na produção de Marcel Duchamp e na filosofia zen-budista absorvida por alguns artistas, pensadores e críticos durante os anos 50 e 60.

Uma das suas propostas, base das criações artísticas, rejeitavam a ideia de obra de arte original e única, defendendo que as acções e os acontecimentos (*happenings*). Durante a sua execução, não dependiam necessariamente de um processo ou resultado material, o objecto seria apenas o veículo para o entendimento sensível, no processo estabelecido entre artista, obra e público. Seriam produções que aproximavam arte e vida – actividades quotidianas nas quais uma e outra quase não se distinguiam.

Neste domínio Dick Higgins escrevia

*"Fluxus is not a moment in history, or an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death."*⁸

⁸ Friedman, Ken, Forty Years of Fluxus in <http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (Junho de 2009)

Na mesma linha de pensamento Ken Friedman afirmava

“For Dick, for George Maciunas, and for me, Fluxus is more valuable as an idea and a potential for social change than as a specific group of people or a collection of objects. As I see it, Fluxus was a laboratory. The research program of the Fluxus laboratory is characterized by twelve ideas:

*globalism,
the unity of art and life,
intermedia,
experimentalism,
chance,
playfulness,
simplicity,
implicativeness,
exemplativism,
specificity,
presence in time, and
musicality.”⁹*

Não obstante, os artistas Fluxus não se consideravam como parte de um movimento ou até como um grupo, afirmavam-se fundamentalmente como militantes de uma atitude alternativa de criação artística que entrava em discurso directo com a vida (política, social, cultural).

Neste seguimento George Brecht explicava

“Each of us had His own ideias about what Fluxus was and so much the better. That way it'll tade longer to bury us. For me, Fluxus was a group of peoplewho got along with each other and who were interested in each other's work and personality.” (Smith in Anderson, 1993: 24)

Deste modo, os trabalhos e as performances Fluxus pretendiam, através da experimentação e das diversas formas de expressão artística, a transgressão dos limites tradicionais estabelecidos, a descentralização das acções e de certa forma a eliminação categórica das disciplinas clássicas das Belas Artes.

Trata-se de um diálogo aberto e em constante mutação, a partir do qual as fronteiras entre os domínios artísticos se dissipam e novos modelos e paradigmas transdisciplinares surgem – arte e tecnologia.

“Fluxus grew with the intermedia idea. It had strong foundations in music, Zen, design and architecture. Rather than pursuing technical -- or technological - solutions to artistic problems, Fluxus artists tended to move in a philosophical vein. The work was

⁹ Ibidem, Idem

both direct and subtle. This proved to be a blessing, and most Fluxus work avoided the dead-end solutions typical of the 1960s approach to art and technology.”¹⁰

Os artistas Fluxus deixaram textos e registos nos quais aparece uma dinâmica semelhante à de um laboratório onde as experiências e as transformações contínuas são exaltadas, sendo o seu período mais activo entre 1962 e 1978.

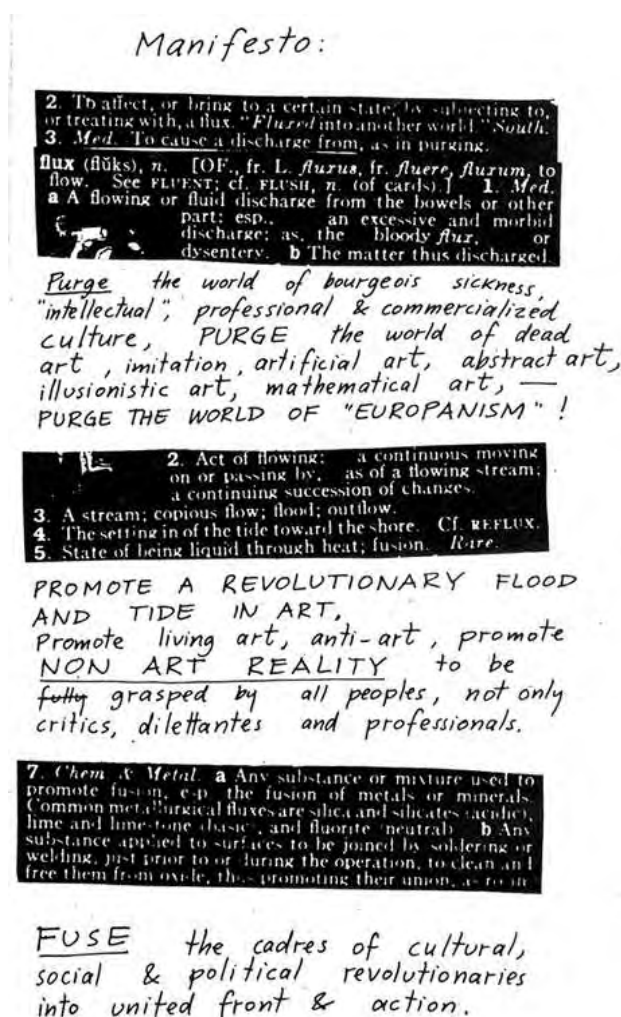
Maciunas, precursor e promotor das actividades Fluxus apresentou o conceito em vários manifestos como uma dinâmica artística, processo contínuo de troca de experiências (artista, obra, público). Utilizado então no “Fluxus Manifesto” de 1963 Maciunas caracterizou como

“Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.” (Smith in Anderson, 1993: 24)

Maciunas e os outros artistas Fluxus utilizaram-no como uma descrição das actividades colectivas de uma comunidade de indivíduos de vários domínios artísticos, bem como outros cidadãos que a eles desejassem juntar-se. A atitude Fluxus respeitava a ligação entre arte e vida, envolvendo artistas e a sociedade em geral, a natureza do objecto em si mesmo e que viria a influenciar outros artistas, como também outros movimentos e formas artísticas.

¹⁰ Ibidem

Figura 9: Manifesto, George Maciunas, 1963



Ao longo de 20 anos, independentemente da morte do precursor do grupo Fluxos, George Maciunas (1978) ocorreram diversos actos, exposições e publicações e manifestos Fluxus. Este volume de documentos e registos foi também resultado da necessidade de fazer com que manifestos, acções e propostas chegassem a outros artistas Fluxus que se encontravam em diferentes países. Essa comunicação e circulação, principalmente via postal e inclusivamente pela imprensa criada por seus membros denominada "European Mail-Order Warehouse" (1963)

O desenvolvimento do Fluxus pode dividir-se em três fases. O período proto-Fluxus e dos primeiros festivais e performances Fluxus, entre 1962 até 1964 e ocorreram nos Estados

Unidos e na Europa. O período das publicações Fluxus, de 1964 a 1970 e o período das últimas performances, entre 1970 até 1978.

No período proto-fluxus, em Nova Iorque, os festivais Fluxus e as performances, incluíram performances do Audio Visual Group de Dick Higgins e Al Hansen, a série de Chambers Street, organizada por La Monte Young e realizada no loft de Yoko Ono que apresentava obras de Henry Flynt, entre outros, incluindo as performances de Maciunas na galeria AG contando com a participação de vários artistas. Na Europa, os festivais e performances aconteceram em diversos locais como, Wiesbaden, na Alemanha Ocidental (1962), em Copenhaga (1962), em Paris (1962), em Dusseldorf (1963), em Amsterdão (1963), em Nice (1964).

Figura 10: Performance, Festival Neo-Dada in Der Musik, Dusseldorf (1962)



Figura 11: Cartaz de George Maciunas para o Festival Festum Fluxorum, Dusseldorf, 1963



Figura 12: Caricatura do Festum Fluxorum, Copenhaga (1962)



Figura 13: Cartaz do Festival Fluxus em Amsterdão, 1963



Relativamente às publicações Maciunas desenvolveu projectos que encerravam uma variedade de publicações durante a primeira fase do Fluxus. Entre esta diversidade destacavam-se obras de Bem Vautier, Robert Watts, George Brecht, Shiomí, Ken Friedman, Yoko Ono, Ay-O e o próprio Maciunas.

Nas últimas performances aludiram a formas de acção que não distinguiam a arte da vida. De referir uma das últimas performances Flux Snow Event de Janeiro de 1977, que demonstra a convergência da arte e da vida e o abandono da arte. Estes últimos acontecimentos transformaram-se numa celebração dos prazeres sem pretensões que se encontram na vida.

Com efeito,

“For many artists associated with Fluxus, their Works and performances were intended to transgress boundaries, decentralize their own activities, and gradually lead to elimination of the category of Fine Art. Fluxus was, and still is, a manifestation of the rejection of art as a profession or a means to make a living. Fluxus embodied the desire of artists to direct their energies toward the recognition and celebration of life, not art.” (Smith in Anderson, 1993: 36)

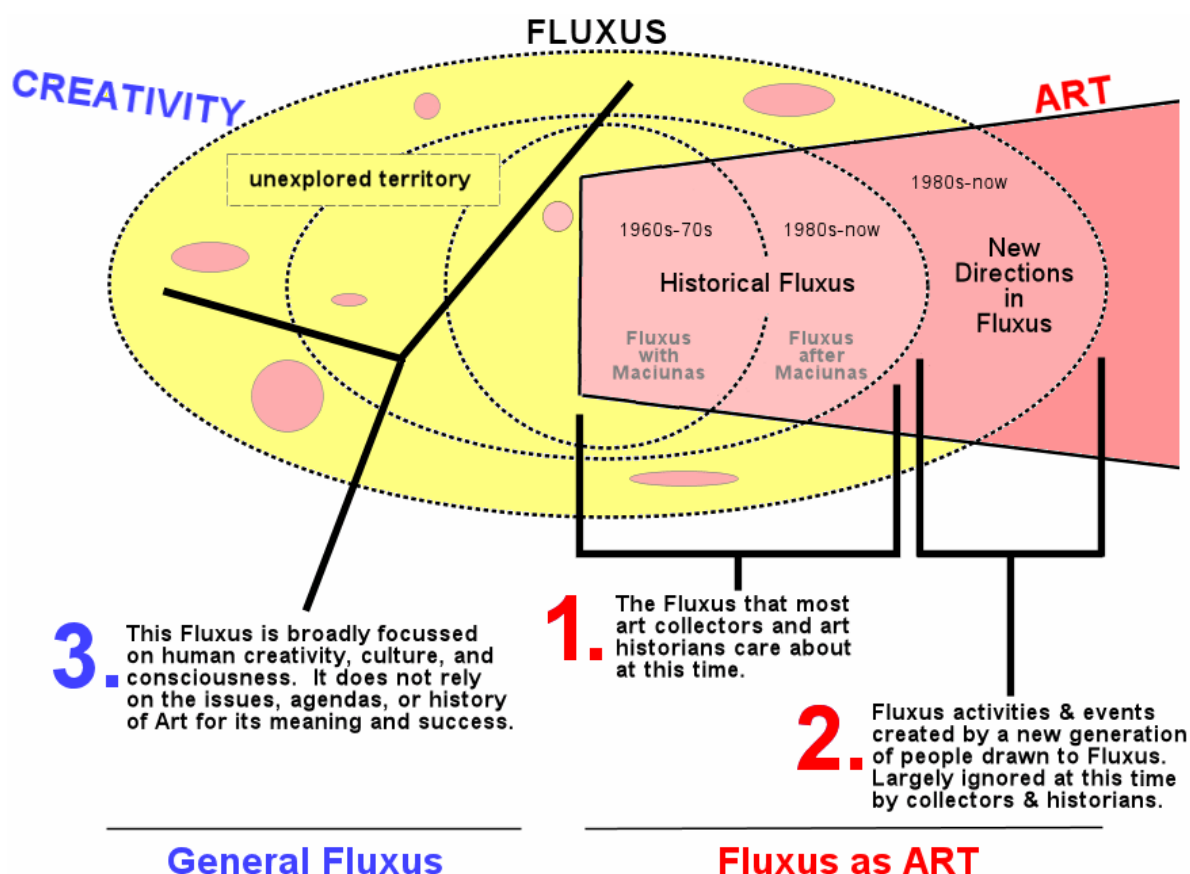
Figura 14: performance de George Maciunas intitulada Flux Snow Event, Massachusetts, 1977



Nos diagramas apresentados seguidamente pode ainda verificar-se, ao nível da campo de investigação Fluxus, o desenvolvimento do movimento-grupo ao longo de diversas décadas.

Apresentam, por conseguinte, três fases da história do grupo Fluxus: a primeira fase diz respeito à produção conduzida por George Maciunas (entre a década de 60 e 70), uma segunda fase depois de Maciunas, que diz respeito às produções Fluxus que marcam a década de 80 até à actualidade e ainda uma fase que concerne aos projectos desenvolvidos igualmente neste período mas que entram no anonimato já que não foi dada ênfase a toda esta produção artística de novas gerações por parte dos coleccionadores e historiadores de arte. De destacar ainda neste diagrama, um território que está ainda por explicar e explorar e que se enquadra no domínio da criatividade, e a qual é desconhecida e não reconhecida em publicações de referência.

Figura 15: Diagrama Fluxus



Fonte: <http://www.fluxus.org/>

No que concerne aos territórios inexplorados do Fluxus, e no entendimento de uma prática que, quer antes quer depois de Maciunas, os extraordinários e transgressores membros do Fluxus (ocultos ao longo de anos devido ao desprezo que davam ao mercado artístico), ajudavam o público a rever os seus conceitos, transformando o local num ambiente vivo e plural, de troca e experimentação – fosse pela própria e incansável actuação dos artistas Fluxus, ou pelo convite à aproximação e interesse do público – continuando com os objectivos Fluxus, numa busca incessante da arte e do primado do processo artístico em detrimento do objecto artístico.

Assim,

“segundo um esquema acção/reacção, o público é convidado a intervir ele próprio como um material vivo. Um dos objectivos dos accionistas era efectivamente marcar o público, colocar em posição de comando a instigação: «alarga as tuas experiências!»” (Pelzer in Loock, 2004: 24)

Com efeito, para uma maior abordagem e pesquisa do Grupo Fluxus e na tentativa de salvaguardar as suas premissas ideológicas, seria necessário propor outras metodologias, uma vez que se tratam de obras de arte não convencionais e que incitavam, e incitam actualmente, a participação do público. Estas deveriam promover manifestações que não se desligassem do propósito elementar assente no dinamismo arte e vida, metodologias activas e abertas em concordância com a produção do próprio grupo.

É necessário ainda encontrar uma referência metodológica/teórica mais adequada à medida que a investigação avance para que os objectivos do Grupo Fluxus fiquem melhor delineados.

Quanto à produção do Grupo Fluxus, esta ainda está a ser organizada no mundo inteiro, apesar de aparecer em algumas colecções e museus. Há publicações internacionais, muitas tendo como vozes e discursos provenientes dos próprios artistas Fluxus e indicativas sobre como o Fluxus precisa continuar a transformar-se, a multiplicar-se e a permanecer, apesar da condição temporal.

Em relação a esta abordagem – o Grupo Fluxus e as exposições de arte - parecem entrar em conflito e com dinâmicas contraditórias.

A este propósito Gino DiMaggio, organizador do Ubi Fluxus, Ibi motus: 1990 – 1962, observa:

“I don’t find Fluxus in the individual Works of the artists. It is very difficult today for me after 25 years to say: «this work is inside the meaning of Fluxus, this work is outside.» For example, you feel in the experience of Dada and Surrealism there is a general

language that the suggestion is inside the work and in the action at the same time. Fluxus, it's quite different." (Morgan, 1992: 2)

Apesar de subverter géneros tradicionais estabelecidos não só pelos museus, mas também pela história da arte, as manifestações artísticas contemporâneas também evidenciam mudanças que exigirão conhecimento por parte das futuras gerações.

Será igualmente premente que as produções artísticas abertas e temporárias (não existindo barreiras a demarcar artistas, arte e público), sejam algo exemplar para se manter de modo ampliado às concepções sobre a produção artística, bem como do seu estudo.

A criação de lugares e espaços que promoveram os debates, as dúvidas, os relatos, as experiências levadas a cabo por este conjunto de artistas que fizeram a história Fluxus, será algo ainda a assegurar

Por exemplo, Robert Morgan refere

"The Fluxusboxes, edited as multiples by Maciunas (...) are good examples of early Fluxus, but these are, for the most part, composite works." (Morgan, 1992: 2)

Henry Flint menciona também que,

"Today, we can see several branchings in the course of art which is shown recent - light collaborations in Fluxus shows. In my opinion, this seriously confuses the appreciation of their work. Ben Vautier is a charter member of Fluxus whose present work is relatively uniform with his earlier work. Yoko Ono has become active again, making bronze editions of selected early works. Benjamin Patterson is a charter member of Fluxus who persists with the Fluxus esthetic, but who has translated it into large, unique, handmade pieces. Joe Jones also has persisted with the Fluxus esthetic, while translating it to new media. Dick Higgins and Alison Knowles are charter members of Fluxus who continue to show under Fluxus auspices, but whose work no longer manifests a Fluxus esthetic. Al Hansen, Charlotte Moorman, and Carolle Schneemann are contemporaries of Maciunas who now show with Fluxus, but did not have a career in Fluxus." (Flynt in Di Maggio, 1990:128)

No início dos anos 60, Fluxus foi considerado como uma manifestação de uma subcultura de artistas afastados da pintura e da escultura. E uma vez que o conjunto de artistas era reduzido, surgiu a necessidade e a oportunidade de unir diferentes sectores neste grupo fluxus, do qual faziam parte indivíduos de vários domínios artísticos e até de formações distanciadas das artes, como foi o caso do economista de Robert Filliou.

De destacar ainda na acção Fluxus a performance de Yves Klein "Leap into the Void", acompanhada pelo artigo "The Theatre oh the Void" (1960).

Figura 16: Performance de Yves Klein Leap into the Void, 1960



Joseph Beuys desenvolveu as suas performances Fluxus a partir de uma dimensão política e social, reconhecendo-as para além das limitações do modelo exclusivo de Maciunas.

“certas acções Fluxus e quase todas as manifestações dos accionistas vienenses terão uma marca ritual profanatória (...) Sob o pretexto de denúncia, de repetição de actos brutais do mundo exterior, de desordem salvadora e de escândalo revelador, a acção resvalará por vezes para actos de tortura. O puro risco, o perigo, o sofrimento suportado serão utilizados como materiais da obra. (...) nesta solicitação, nesta teatralização insinuante da emoção, nestas atitudes violentas, havia uma obstinação virulenta e contundente de influência sobre o outro, de deixar uma marca indelével. Assim os happenings e as performances desta época são acções que, na sua manipulação da violência e do comportamento, vão beber à terapia de grupo, ao mesmo tempo que se apoiam no behaviorismo e no jogo de papéis.” (Pelzer in Loock, 2004: 22)

De referir a actuação de Beuys na segunda noite do Festum Fluxorum, em Dusseldorf (1963), interpretando “Siberian Symphony” uma acção/ritual na qual estavam presentes elementos como um piano, uma lebre morta, entre outros.

Figura 17, Joseph Beuys, Siberian Symphony, 1963



“(...) he performed the first of his “actions”, as he called his theatrical pieces, titled Siberian Symphony. Fluxus artists, who generally favored simple, short, often outrageous ad funny sound-producing events, found Beuys’s performance too complex and metaphorical for their taste. But much as he diverged aesthetically from the Fluxus group, he always maintained his identification with it – and its iconoclastic, antiestablishment image.” (Sandler, 1996: 88)

Na mesma linha de acção, cujos happenings se situavam no Fluxus e no seu ambiente envolvente, destaca-se a obra de Volf Vostell, a noção de dé-coll/age que marcou o início da intervenção estética assente no quotidiano. Ernesto de Sousa aponta assim, para melhor situar o trabalho de Vostell, “três balizas”:

“a contemporaneidade com o movimento Fluxus; a tendência para questionar todo o passado artístico: daí uma paralela atracção para o monumental, que vai – diríamos – até á monumentalidade social; a necessidade permanente de desfazer todos os equívocos quanto á natureza não-metafísica dessa monumentalidade social: ela é política, interveniente, crítica, imediata. E portanto concluiríamos, barroca, actuante, comprometida; enfim... anti-monumental.” (Sousa, 1979?: 36)

No seu manifesto “good-for-nothing-good-at-everything”, publicado no *Teaching and Learning as Performing Arts*, Robert Filliou restituiu o conceito de drama com humor de estilo Fluxus. Estes eventos exageravam as condutas contraditórias que determinam a vida. O humor Fluxus era imprevisível e inconformista. Era distinto da sátira, da ironia e da pândega, características do modernismo.

2.2.1. Grupo – Movimento FLUXUS: despertador e inspirador da arte conceptual

Enquanto a arte moderna surge a partir de estéticas bem definidas, a anti-arte pós-moderna apresenta propostas mais híbridas e as tendências artísticas sucedem com maior rapidez. As principais manifestações artísticas declaram-se como desmaterializadas, determinando uma comunicação mais directa no sentido de aproximar arte e público, cujo objecto perde terreno para o processo mental que se estabelece entre artista, obra e público.

A ideia de pensamento e de espectador entram em ruptura com a arte tradicional e, deste modo, a arte conceptual direcciona-se para o pós-moderno, desmaterializando a arte ao eliminar o objecto. Neste sentido, importa apenas a ideia, a criação mental do artista em esquemas ou frases. A forma de representar algo anuncia a arte como linguagem. Esta linguagem sobrepõe-se ao objecto e a prática artística deve ser entendida como um fio condutor da mente do artista para a mente do espectador.

Com efeito, ao invés de contemplar o objecto propriamente dito, o espectador deve expandir o seu pensamento perante as frases ou esquemas que os artistas propõem.

Sensivelmente a partir da década de 60 as criações artísticas incorporam toda uma ambiência espacial, em que os objectos aglomerados ou distribuídos aleatoriamente envolvem o espectador. O intuito seria não apenas que este observasse a obra, mas antes que se posicionasse dentro da mesma e que os seus sentidos fossem, por conseguinte, activados.

É neste contexto que os *Happenings*, performances, fusão de meios, *mixed-media* – ideia levada a cabo por os elementos do grupo Fluxus – viriam a impulsionar e actuar juntamente com a arte conceptual.

Desmaterializada a obra, a intervenção (actuação) do artista no quotidiano em espaços como a rua ou a galeria, é o preceito de fusão arte e vida – como condição pós-moderna. Segundo Jean François Lyotard, a “Condição Pós-moderna” diz respeito ao estado da

cultura ocidental depois da queda das grandes narrativas, tais como o Marxismo, o Positivismo, o Idealismo, entre outras.

“A palavra está em uso no continente americano, na escrita dos sociólogos e dos críticos. Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas” (Lyotard, 2003:11)

O movimento Fluxus, surgido na década de 60, influenciou a vanguarda artística que decorre até à actualidade, tendo marcado a cena artística americana, europeia e japonesa.

Ainda sob as avultadas concepções do modernismo e seguindo a abertura de novas experiências artísticas desenvolvidas por Marcel Duchamp, concretamente os seus ready-mades, os artistas Fluxus inserem-se na mesma linha de pensamento da arte conceptual, propondo a superação das meras formulações estéticas e assumindo o seu papel ético. Influenciado ainda pela música experimental e pela poesia concreta, o grupo Fluxus deu origem à arte conceptual. A ideia dos artistas Fluxus propunha principalmente o estabelecimento de um diálogo entre a obra e o espectador, deixando de lado a exigência do tradicional distanciamento entre os participantes da experiência artística.

A arte deveria, então, aproximar-se do público e da vida quotidiana. O mesmo é dizer que a aproximação entre vida e arte seria o preceito básico destas acções, que bebiam dos conceitos da filosofia ou de qualquer outra matéria distante da vertente artística, para expressar uma crítica social e política.

No plano da linguagem – música, vídeo, poesia, objectos, fotografias, publicidade – tudo está intrínseco a um jogo de combinação e fusão (mix-media), no qual o mais importante não é o resultado estético, mas a ideia e o gesto daí resultante.

A defesa dos artistas Fluxus em prol do acto mental activa o conceito, obrigando o espectador a envolver-se com a obra, situação, performance.

Recusavam o princípio de arte como instituição, imortalizada e estática nos museus. Para estes artistas a arte era considerada como um processo, uma atitude, uma acção, ainda que esta manifestação estética fosse efémera.

Desmistificando a sacralidade da arte, simultaneamente estes artistas do Fluxus pretendiam desmistificar a própria sociedade.

Perante isto, mais do que um movimento, o Fluxus marcou uma sensibilidade, um posicionamento no mundo da arte e em geral (na vida), um modo de fundir temas sociais e políticos, temas do quotidiano com a criação artística.

Uma performance Fluxus podia ser uma acção simples, interpretada individualmente com um objectivo único, como podia constituir uma apresentação colectiva. Desde acções individuais ou colectivas, as performances Fluxus estavam ligadas à interacção entre o mundo material e o mundo mental.

É nesta linha que reside mais uma vez a ligação entre o Fluxus e a arte conceptual. A utilização de objectos é apenas um mero mecanismo para promover a actividade mental. Nas acções Fluxus importa a mensagem, as “ideias” e o “conceito” subjacente à obra. As intervenções pretendiam de facto que os indivíduos interagissem, fizessem parte integrante da obra e que o processo mental fosse uma constante, sendo estes artistas contra o sistema de circulação das obras e ainda da sua compra e venda.

Assim,

“It was the concept that mattered; and the concept functioned not as a discrete empty from the work but as integral to the entire process. (...) Another interesting aspect of this work – that include the premise of the “idea” as central to the language construct – was its apparent “cerebral” appearance. This was always being declared by so-called “pluralist” critics who denied the validity of the theoretical constructs which informed conceptual art. Their argument was generally that the work was not “visual” enough or that the real art was not idea but the material documents being bartered by the galleries” (Morgan, 1992: 6-7)

As acções Fluxus podiam então ser físicas, mentais ou linguísticas, acções individuais ou colectivas, momentos pontuais ou de interacção com o público. Conceptuais, corporais ou verbais, gradualmente estas acções iam-se centrando na utilização de objectos, propondo uma experiência visual e auditiva em tempo real.

Ben Vautier apresentava, por exemplo, acções como formas visuais e as palavras como significações visuais. E o seu corpo convertia-se uma reciprocidade entre pensamento e acção. As acções de Vautier situavam o corpo num sistema de signos a partir das quais se distinguiam as representações orais e visuais. Vautier aproximou as acções corporais e os conceitos à investigação de René Magritte sobre a relação entre a pintura e a poesia em *Peinture-poesie*, demonstrando que os objectos e as palavras estavam vinculados às produções corporais. Situava então a comunicação visual e verbal, aludindo e intermediação dos artistas no processo de ligação obra – espectador.

A presença visual da linguagem em Vautier, reforçou a dimensão textual de elaboração das partituras dos festivais e performances Fluxus, avançando com a ligação entre pensamento, percepção, acção.

Desde os anos 60 ocorreu uma consciencialização das instituições que estão envolvidas na sustentação da Arte, conduzindo alguns artistas à desmaterialização do objecto. Mas a não utilização essencial material, técnica ou meio, levou a descobertas sobre o espaço expositivo da obra artística e a participação do corpo na construção do sentido.

No movimento de desterritorialização da arte, o artista não perde de vista a necessária tensão entre meios versáteis e campos expandidos do conhecimento, problematizando ambos, e criando instabilidades sobre verdades universais, identidades fixas.

Se a técnica não é apenas um mero instrumento para a formalização artística num dado meio, a negação ou morte da arte também não esgota a insistência da arte.

Por um lado, a técnica actua no campo da significação, sendo esta activa e heterogénea. Por outro, os questionamentos levados a cabo pelas vanguardas históricas e revistos pelos artistas das décadas de 60 e 70 não implicam a morte literal da arte.

A produção artística, dissipando as fronteiras entre meios, géneros e campos, problematizando o lugar da arte e a rejeição do objecto artístico, dá forma a sensações indeterminadas, mesmo que sob a modalidade de acções ou acontecimentos efémeros.

2.2.2. E a arte conceptual... Das ideias ao objecto

A arte conceptual, vanguarda surgida inicialmente na Europa e nos Estados Unidos entre os anos 60 e 70, cuja prática fundamental se baseia no conceito ou na atitude mental que prevalece em relação à obra. O termo arte conceptual aplicado pela primeira vez, em 1961, nas actividades do Grupo Fluxus, mais precisamente num texto de Henry Flynt. Neste texto o artista defende que os conceitos e a linguagem como a matéria para a prática artística.

No entanto, é já com Duchamp que vigoram as primeiras manifestações da valorização do conceito em relação à obra.

Nos Estados Unidos destacam-se as figuras de Lawrence Weiner e Robert Barry e Joseph Kosuth.

Segundo Joseph Kosuth, no seu texto publicado em 1969, a análise linguística marcaria o fim da filosofia tradicional, dando lugar à obra de arte conceptual, valorizando a ideia, o conceito, os textos, próxima de uma tautologia – *One and three chais*,

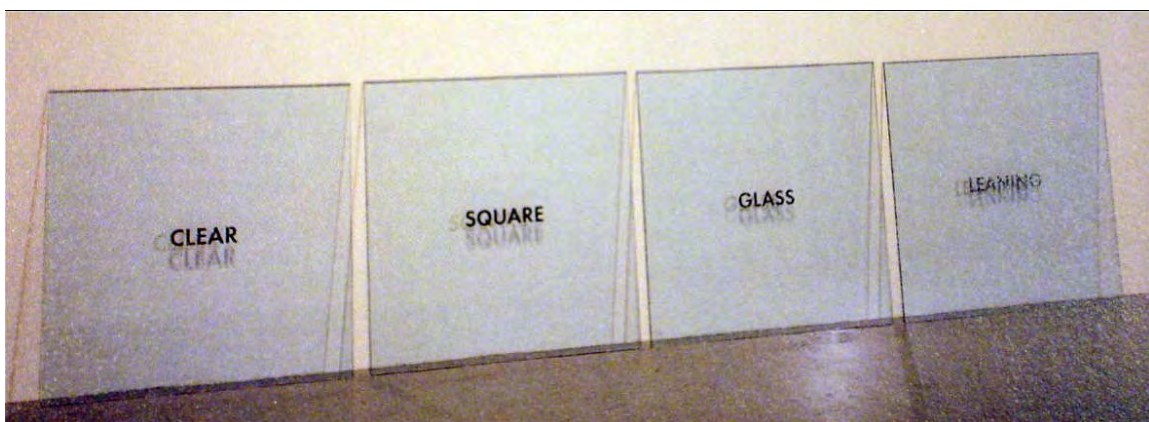
Figura 18: One and Three Chairs, Joseph Kosuth, 1965



Nesta obra Kosuth apresenta o objecto cadeira, uma fotografia da cadeira e uma definição retirada do dicionário de cadeira impressa em papel.

Uma outra obra conceptual de Joseph Kosuth é "*Clear, Square, Glass, Leaning*"

Figura 19: *Clear, Square, Glass, leaning*, Joseph Kosuth, 1965



A arte como ideia e a arte como processo anuncia os artistas que não se acozavam em evitar as trivialidades, pretendendo que o fruidor não desviasse a atenção da ideia que a criação artística expressasse. Alguns artistas iam mais longe, afirmando que as imagens triviais poderiam reflectir a exterioridade de quem as contempla. Tinham por objectivo fazer com que a obra de arte servisse como veículo de comunicação.

O grupo Art & Language, surgido na Inglaterra em 1966 e 1967, composto inicialmente por Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge e Harold Hurrell, que publica em 1969 a primeira edição da revista Art-Language, investiga uma nova forma de actuação crítica da arte e, tal como Kosuth, servem-se da tradição analítica da filosofia.

“One of the group’s typical procedures was to propose a theoretical model which pursued the implications of some current avant-garde works or proposals (...) In the process, new conceptual objects were generated which were intentionally resistant to normal critical procedures. (...) implication is that the conceptual art framework within which an object is singled out determines what kind of object it is that is singled out.” (Atkinson e Baldwin in Harrison, 1999: 858)

Já Sol LeWitt, em *Sentences* (1969) sobre arte conceptual, evita qualquer formulação analítica e lógica da arte, tendo sido o primeiro a definir arte conceptual.

“In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.” (Colpitt in Corris, 2004: 28)

A arte conceptual deixa de ser primordialmente visual e passa a ser considerada como ideia e pensamento.

Para além da crítica ao formalismo, os artistas conceptuais lançam o ataque sobre as instituições, o sistema de selecção de obras e o mercado de arte.

Neste sentido, a incisiva crítica ao materialismo da sociedade de consumo, elemento constitutivo da performance e das acções do artista alemão Joseph Beuys (um dos impulsionadores do grupo Fluxus) pode ser considerada como arte conceptual.

Embora os artistas conceptuais critiquem a reivindicação moderna de autonomia da obra de arte, e alguns pretendessem criar ruptura com princípios do modernismo, algumas experiências do conceptualismo foram realizadas no início do século XX, tal como já se referiu anteriormente, os ready-mades de Duchamp indiciavam as marcas da arte conceptual.

De igual modo Peter Osborne ao cartografar a arte conceptual afirma que

“All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually”
(Osborne, 2002: 13)

Tony Godfrey reitera expondo,

“Generally speaking, it may be in one of four forms: a readymade, a term invented by Duchamp for an object from the outside world which is claimed or proposed as art, thus denying both the uniqueness of the art object and the necessity for the artist’s hand; an intervention, in which some image, text or thing is placed in an unexpected context, thus drawing attention to that context: eg the museum or the street; documentation, where the actual work, concept or action, can only be presented by the evidence of notes, maps, charts or, most frequently photographs; or words, where the concept, proposition or investigation is presented in the form of language.”
(Godfrey, 1998: 7)

Uma criação artística simbólica desenvolveu-se em 1969 com Robert Barry (Inert Gas Series), que alude à desmaterialização da obra de arte. Tratou-se de libertar gases para a atmosfera, no deserto de Mojave, na Califórnia.

A arte conceptual, ao deixar o interesse pela obra em troca pelo interesse do processo da sua idealização, abordou o problema do estatuto existencial da obra de arte como objecto. Tal feito, fundamentalmente, representa um enriquecimento da linguagem artística, pondo-a à prova como um problema sobre a investigação e a natureza da obra de arte, afectando assim o domínio de uma cultura artística nos ângulos da prática criativa juntamente com as poéticas, mas em especial a crítica e a estética.

Com efeito, Edward Lucie-Smith expõe,

“Conceptual art is a form of expression which tries to abolish the physical as complementely as possible, and which aims to bypass optical stimulation in favor of intellectual processes which the audience is invited to share with the artist. That is, it is essentially an art of mental patterns (...)” (Smith, 1997: 183)

O grau zero referencial da obra artística, ao qual já havia chegado a arte conceptual – fruto da drástica desmaterialização do objecto artístico significou um ponto culminante da denominada estética processual. A atenção exclusiva fazia parte da ideia criativa e com ela todo o processo prévio, a própria constituição do material da obra tem em especial o interesse de explicar os seus processos formativos.

“As obras conceptuais já não serão um objecto em que o critério do sentido tradicional será um sistema aberto”. (Adorno, 1982: 232)

A dimensão processual e operativa é uma construção que na sua consequência constitutiva necessita do comportamento mental humano.

A arte conceptual, arte como processo, ao desprezar o interesse pela obra em favor do interesse pelo processo, levou os artistas a abordar o problema do estatuto existencial da obra de arte como objecto. Tal linha de pensamento e de criação representou um enriquecimento da linguagem artística, levantando o problema sobre a investigação da natureza da obra de arte e ainda o domínio da crítica e da estética.

As obras conceptuais, ao contrário do sentido tradicional, são consideradas um sistema aberto. A dimensão processual é assim uma construção mental. A noção tradicional do objecto artístico e os limites do mesmo desvanecem, dando lugar à desmaterialização, chegando por isso ao grau zero.

Com efeito, a arte conceptual é então o culminar da estética processual no cerne da arte contemporânea. Passam assim, as premissas defendidas pela arte conceptual, a constituir a realidade artística, como sendo a importância da ideia, da teoria e do pensamento que antecede a obra ou o objecto artístico. Ao colocar em questão a realidade da arte, a arte conceptual, em simultâneo, ampliou contexto artístico contemporâneo. O valor da obra em si perde relevância em favor do processo intelectual que a mesma provoca não só no artista, como também no fruidor. E por isso o objecto é reduzido a um processo linguístico, tal como Duchamp já o tinha aplicado.

Como consequência da dimensão processual surge uma consciência artística colectiva a partir da arte como processo e da arte como produto mental.

A dimensão temporal consistiu igualmente na procura de fundamento da sua linguagem. Perdendo a sua intemporalidade, a obra de arte, libertada do objecto abstracto, torna-se aberta á sua natureza processual, ideia introduzida por Umberto Eco, tal como foi apresentada no anterior capítulo. Do mesmo modo, também a utilização de materiais efémeros dita a concepção que nega a anterior ideia tradicional de permanência no tempo da obra de arte.

A noção de artista contemporânea não passa por fazer perdurar a arte no tempo. Deste modo, aparece como uma condição de tempo-espaco no discurso do contexto processual, sendo este concebido como contínuo.

A forma particular do processo artístico coloca em evidência as representações e os conceitos, transformando tais representações conceptuais em novas figurações.

A partir da crise do objecto artístico tradicional e da necessidade de encontrar novas linguagem artísticas, as poéticas das décadas 60 e 70 objectivaram as práticas através da revisão da matéria física.

Na perspectiva das transformações ocorridas, a par da arte conceptual, também a participação do espectador entra no discurso artístico. A obra inacabada ou aberta despertava no espectador o exercício mental. O fruidor não cumpriria apenas uma compreensão receptiva, mas também produtiva.

Ao colocar de lado o objecto e enveredar pelo processo os artistas deixariam explícita a ideia de que os desenvolvimentos da arte não seriam necessariamente formais. Segundo esta linha de pensamento, a crise da modernidade reformulava o sentido da forma artística, bem como a função da arte.

Esta foi portanto a grande alteração do sensível ao assumir a fruição estética centrada no processo e não no objecto. Neste sentido, Osborne explica que,

“Conceptual art was the product of sucessive and overlapping revolts against four defining features of artwork as previously understood within the art institutions of the west, and as epitomized in particular in Clement Greenberg’s discussion of modernist painting, material objectivity, medium specificity, visuality and autonomy. Each rebellion contest a dimension of the aesthetic definition of the artwork by drawing attention to the role of ideas in the production of meaning from visual experience. But each did so in a significantly different way. Each from of negation thus had as its positive outcome a different set of resources or strategic options for a distinctive type of conceptual art, as follows:

- 1. The negation of material objectivity (...);*
- 2. The negation of medium (...);*
- 3. The negation of the intrinsic significance (...);*
- 4. The negation of established modes of autonomy of the artwork.” (Osborne,2002: 18)*

A estética tradicional da utilização do objecto como elemento central da criação artística é, com a arte conceptual, impulsionada por um novo pensamento assente na remoção do objecto de arte em favor das ideias.

A arte conceptual tornou-se num suporte do mundo da arte e, no que concerne à transformação do sensível, a concepção defendida pelo modernismo da obra original e autónoma decai com a noção de desmaterialização do objecto.

A arte conceptual afectou por isso significativamente outros aspectos da cultura visual, como é o caso da publicidade. É o caso da obra de Jenny Holzer que exibiu num ecrã publicitário situado no Picadilly Circus a mensagem “Protect me from what I want”. O objectivo era fazer passar as suas mensagens de uma forma mais visível junto de um público mais vasto. As

suas mensagens questionavam o valor da sociedade, comentando temas pessoais, sociais e políticos.

Figura 20: Protect me from what I want, Jenny Holzer, Picadilly Circus



Na questão da auto-consciência artística a categoria da obra aberta, com o carácter inconclusivo, vaticina a natureza processual das obras artísticas. E deste modo, a obra converte-se num processo aberto contínuo. Por este motivo, a análise dos processos aponta para o papel da obra como um mero mecanismo que activa a participação do espectador, implicando um processo relacional.

Assim, o próprio processo artístico no termina com a obra de arte, continua com o sujeito-espectador. A obra aberta provoca e impulsiona o processo produtivo referente à criação-recepção.

Traduz-se, por conseguinte, na ruptura com o conceito de obra como produto final, questionado as formas tradicionais da pintura. A nova estética processual determinou assim os processos e os produtos artísticos, centrando a sua atenção apenas no processo criativo, e não no produto final.

A noção de obra aberta gerou grandes avanços no que concerne à participação do espectador.

Consolidou-se, deste modo, a abertura a uma estética da recepção, compreendia a tríade artista, a obra e público.

A arte conceptual ampliou o sentido da arte, da teoria dos meios, da actividade do espectador e do processo produtivo de criação e recepção.

No limite da desmaterialização do objecto artístico, a arte conceptual pretendeu absorver o elemento processual e, mais profundamente, o critério da linguagem. Ao descrever processo de criação artística a *poesis* actuaria como estímulo conceptual.

Na ordem destas redes operatórias, a descrição e a definição da arte, seria a regra fundamental dos artistas conceptuais, acto que definiu uma nova visão da natureza da arte.

Desta forma, a função da arte era vista como uma dimensão mais ampla, dentro do contexto da consciência contemporânea.

2.3. A transição da década de 60 para a década de 70: A desmaterialização da arte

A transição/passagem dos anos 60 As premissas dos anos 70 na Europa, no que respeita à arte, foram marcadas pelo conceptualismo que expôs as práticas artísticas como crítica institucional e do objecto de arte. O legado, levado ao extremo por Marcel Duchamp, começou então a ser consagrado em 1966, em Londres.

para a década de 70 designa a desmaterialização e dessacralização da arte e dos artistas. Os anos 70 foram vistos como os anos emergentes para os avant-gardes que marcaram a diferença da Pop Art e do Novo Realismo, colocando em causa as formas artísticas tradicionais e estabelecidas: a ruptura da obra, os lugares de exposição e o valor da arte no mercado.

O fenómeno da arte contemporânea destituiu o valor de legitimidade da matéria da arte – como obra ou como coisa. A arte não só perdeu a sua autonomia, a sua inerência, a sua aura, como também se propiciou o abandono, pelos artistas, da sua aspiração de genialidade. O artista converteu-se num intérprete conceptual de sentidos difundidos e ampliados aos múltiplos campos da arte, tornando-a mais híbrida.

“The ideia of artistic dematerialization here comes full circle, and is linked to physical actions and gestures which in turn are often yoked the old Romantic notion of art an expression of personal suffering or sacrifice.” (Smith, 1997: 185)

A segunda metade do século XX e a discussão que comunica a questão das mudanças na arte no domínio da desmaterialização, na transição do modernismo para o pós-modernismo, incidiu directamente a produção artística, uma vez que, diferente da arte moderna que reflectiu várias experimentações em busca do novo, criando movimentos artísticos com propostas bem definidas, a arte contemporânea começou a introduzir como base uma espécie de releitura dos processos e experiências modernas, configurando novos meios, técnicas e suportes.

Deste modo, destacam-se artistas que se empenhavam, através de imagens figurativas, da representação da vida quotidiana, da discussão de acontecimentos políticos da época. Alguns grupos de artistas optaram pela vertente da desmaterialização da arte caracterizada pela incorporação do espaço como parte integrante da obra, dando origem ao que denominamos instalação associada ao *site-specific*, provocando uma interacção com o espectador e promovendo formas de percepção sensorial além da visual, uma forma ligada à

arte conceptual (a ideia). O uso do objecto em detrimento dos suportes tradicionais, e a utilização do corpo e os espaços da natureza como elementos escultóricos. Um outro exemplo diz respeito à enunciação de acções, acontecimentos e situações sugeridas pelos artistas, configuram-se como obras efémeras já que estes pretendiam erradicar o processo de comercialização das obras de arte.

“Il est vrai (...) que l'héritage de Duchamp et l'influence des divers néo-dadaïsmes ou de l'art conceptuel engendrent une pléthore de discours, d'analyses, d'interprétations, d'idées, de projets, de définitions, bref, de mots, au détriment de l'objet comme si la simple présentation de l'œuvre ne suffisait pas. Les pratiques et les procédures se multiplient et font usage des matériaux les plus divers et les plus inattendus (...)” (Jimenez, 2005 : 104-105)

A importante tendência da desmaterialização foi de facto a arte conceptual ao valorizar a ideia, colocando o objecto de parte. A concepção do trabalho, o projecto e o processo são tão valorizados que muitas vezes a obra não se materializa.

A referência principal é a colocação em questão da própria arte como linguagem (as frases, os esquemas e os diagramas) e sua relação crítica com o mercado.

Os espaços da representação e da recepção artística eram distintos (espaços não convencionais, não se encontrando apenas circunscritos à galeria ou ao Museu), tal como o papel do crítico e do curador.

Neste horizonte da arte contemporânea, a obra perde o seu carácter de obra-prima, original e única. Perde igualmente a sua simbologia transcendental de perdurar no tempo como ícone clássico.

A obra de arte propriamente dita encontra uma multiplicidade de interpretações que se abrindo fronteiras sugeridas pela mesma, mas distintas dela. A obra de arte só se assume como tal, sendo a metáfora contida na obra-coisa. Trata-se de um objecto activo, como mero campo estético, mas sem se afirmar com o valor de ser obra única e autónoma.

A obra como coisa traduz-se como matéria deslegitimada.

Lucy Lippard e John Chandler no artigo “the dematerialization of art” defendem o seguinte:

“Dematerialized art is post-aesthetic only in its increasingly non-visual emphases”
(Lippard in Alberro, 1999: 48)

Por outro lado, em resposta a esta noção Terry Atkinson refere que,

“All the examples of art-works (ideas) you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object as we know it in its traditional

matter-state (...) but I think that any elucidation, exploration, explication, formulation, etc. of such a development will itself have to develop and use a far more stringent terminology and dialectic than that traditionally used to describe the acts and resultant objects of an embroilment in what are called artmaking procedures; procedures which, after all, have a blatant and rabid poetic and romantic basis. (...) Nobody concerned with problems (pertaining to your article) that I know of here in England is likely to want to make a major issue of argument over whether or not “the aesthetic of principle is still an aesthetic” (Atkinson in Alberro, 1999: 53-55)

A obra vive a partir de leituras culturais, sendo uma multiplicidade de aberturas e interpretações que se vão desenhando no tempo e marcando um dado momento.

O interesse dominante das obras contemporâneas deram lugar à desmaterialização, o mesmo é dizer que se declaram imateriais como obra e como arte. Perante tal diz-se que as direcções de todos os caminhos da arte se afirmaram em novas práticas artísticas: desde o movimento-grupo Fluxus, a Arte Conceptual, Minimal, os Happenings, as Performances, a Land Art, a Body Art, as Instalações, entre outras.

Por isso,

“A apresentação da arte, a escolha do local, assumirá uma importância crucial. Interior ou exterior, privado, comercial ou institucional, o local definirá pouco a pouco a obra. A interdependência entre a obra e o local – a rua, a galeria, a paisagem, o museu, o sítio específico ou não-específico – é estreitada, ampliada, exposta. O Ambiente torna-se inseparável de obra. (...) o contexto, quer material quer simbólico torna-se inseparável da obra.” (Pelzer in Loock, 2004: 22)

A arte contemporânea pretende pensar a obra de arte desmaterializada como conceito, interpretação, ideia, acção efémera, intervenção através e/ou no corpo, na paisagem, instalações *in situ* construídas em função do espaço e só nesse mesmo fazem sentido, imagens mediáticas, desconstrução, degradação de imagens, registos virtuais, desenhos multimédia, ciberespaços em redes de linguagem.

2.4. O papel da arte e o estatuto do artista

“A arte dos anos 60 é decerto um cursor subtil, um revelador que se antecipa à sensibilidade geral das sociedades onde ela se exercia; mas ela foi também, em certos casos, um espelho ampliador dos factos sociais, o sintoma que veio autenticar os seus impasses. Destas realidades e questionamentos motrizes, vários fenómenos inéditos iam surgindo: um incessante questionamento sobre o estatuto do objecto de arte, conduzindo à evacuação do objecto, seja pela colocação em primeiro plano do processo, seja pela apropriação directa; a importância da acção, do contexto, do quotidiano, da multiplicação dos lugares, das experiências, dos pontos de vista, das moradas – vindo o extrínseco opor-se ao objecto fechado sobre si mesmo, denunciado como falsamente autónomo, exacerbado, ideal, gustativo, inútil; a morte do autor e a implicação do público não-produtor tornado produtor; a rejeição, enfim, da sociedade de consumo e do espectáculo.” (Pelzer in Looock, 2004: 20-21)

Alguns dos projectos das vanguardas históricas que surgiam na primeira metade do século XX deram origem às principais tendências da arte contemporânea. A discussão que mais contribui para o novo entendimento da arte surgiu dentro do movimento dadaísta, com os ready-mades do artista Marcel Duchamp. Trata-se de objectos de uso quotidiano, escolhidos por ele, deslocados para o museu e apresentados como obra de arte.

O facto de se apropriar de um objecto ready-made (já feito) ou até industrializado diminuiu a importância do domínio de conhecimentos técnicos e habilidade manual do artista, destacando-se a ideia ou o conceito utilizado. Com isso, Duchamp provocou o questionamento sobre o papel do artista e uma reflexão sobre o que é arte e qual a sua função, rompendo com o pensamento académico.

A arte contemporânea assume grande importância nas últimas décadas do século XX, destacando-se no interior do mundo artístico pelo valor económico, simbólico e político alcançado, mas também pelo interesse da valorização social e cultural do mesmo estilo de época.

A arte contemporânea veio marcar o fim de uma época – a ideia de avant-garde que, em Baudelaire, estava associada à modernidade indissociável da liberdade de imaginação, de progresso, valores já procurados no início do séc. XX.

Ora a noção de contemporaneidade surge pelas manifestações artísticas dos anos 60 e na Europa mais vincadamente a partir dos finais anos 60, numa fase de transição para os anos 70.

A Europa recentemente saída dos resultados da 2ª grande guerra recria toda uma nova dinâmica da esfera artística cultural a qual protagoniza o aparecimento da dita arte contemporânea como fenómeno que veio dar lugar a um conjunto de novas técnicas, cujo campo artístico assentava na utilização de materiais e objectos do conhecimento comum dos públicos. Nesta acepção as práticas artísticas, por um lado caracterizam-se pela centralização do seu entendimento, da sua linguagem e da sua significância, bem como pelo alargamento do campo artístico conforme refere Isabelle de Maison Rouge, este cruzamento de linguagens e o desvanecimento das *“fronteiras entre as disciplinas clássicas”* tornou *“a sua abordagem mais complexa”*. (Rouge, 2003:5)

Movimentos artísticos como a arte conceptual que, posteriormente, dão lugar a outras formas de arte muito variadas: body art, land art, installation art, site-specific... tendo dado lugar à criação de uma série de produções de diferentes naturezas, de carácter efémero e que colocavam, inclusivamente, em questão o próprio conceito de obra de arte.

Salienta-se, portanto, no contexto das práticas artísticas, as exposições que marcaram a viragem do domínio contemporâneo. E apesar da arte conceptual ser referida nesta década com algumas reservas, ela afirma-se na exposição *“When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information”*, organizada no Kunsthalle, na Suíça, entre Março e Abril de 1969 e comissariada por Harald Szeemann, que no mesmo ano foi ainda transferida para o Institute of contemporary arts de Londres. A exposição marcou então a aceitação da Arte Conceptual na Europa¹¹.

Outras exposições importantes neste período de mutação e também comissariadas por Harald Szeemann foram *“Happening and Fluxus”* (1970), Documenta V (1972), *“Bachelor Machines”* (1975), *“Monte Verità: Mountain of Truth”* (1978), *“Charles Baudelaire”* (1987), *“Austria in a Lacework of Roses”* (1996). Em 1980 organizou a Bienal de Veneza, uma exposição para jovens artistas entre outras.

Podemos constatar em todas as propostas o diálogo e a experiência dos indivíduos, e o objecto enquanto matéria física e dispositivo promotor da actividade comunicacional dos seres.

¹¹ Podemos ver no artigo de John A. Murphy, *when attitudes become form, in Charles Harrison; Paul Wood, (2001) Art in Theory, 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford/Cambridge, Blackwell, p.885, que a exposição integrou obras que assinalavam uma diversidade de tendências e pesquisas simultâneas, tais como a Conceptual Art, Minimal Art, Process Art, Land Art e Arte Povera.

A consequência de vivermos quotidianamente rodeados de objectos e de mantermos, por vezes, um fascínio pelo consumo dos mais diversos objectos, que parecem conter em si o poder de nos proporcionar prazer, mas que, actualmente, por um lado, desenvolve um consumo mais massivo, por outro lado, apela à desmaterialização do objecto.

Todavia, aquilo que Joseph Beuys recusava prendia-se com problemas que tinham origem no seio das artes - o establishment, ou do conjunto das instituições artísticas estabelecidas. A posição generalizada tomada pelos artistas, críticos, historiadores, comissários, assim como todo o conjunto de agentes artísticos presentes no sistema de arte contemporânea, durante grande parte da história da arte fomentou e, apesar da arte contemporânea defender um alargamento no que respeita à fruição das obras poder chegar a um maior número de públicos, continua a prevalecer o pressuposto das obras de arte serem dirigidas a uma elite intelectual e de que a obra de arte será entendida apenas por essa elite. Desta situação derivou uma espécie de crise que teve diferentes consequências e que promoveu a recusa da própria obra com resultados visíveis em alguns exemplos da Arte Conceptual e que contrariaram a própria ideologia defendida, por os artistas não deixarem de produzir obras de arte, pois a noção de artista conceptual seria a de não fazer perdurar as obras no tempo.

Os objectos e ambientes criados pelos artistas viriam a propor a ideia de fruidores-participadores,

Sobre este preceito Merleau-Ponty dizia que

“no que de mim dependa para que o mundo vivido por mim seja acessível a outros, já que apenas me distingo como um nada que não lhe tira nada, ponho no jogo do mundo meu corpo, minhas representações, meus próprios pensamentos enquanto meus e tudo o que se chama eu só é, em princípio, oferecido ao olhar estrangeiro, se este quiser aparecer.” (Merleau-Ponty, 2002:65)

Ao abordarmos a estado das artes plásticas em Portugal não podemos deixar de referir que a globalização é condicionada pela situação periférica do país.

Como analisa Alexandre Melo, a sociedade contemporânea, tem como dinâmica fundamental para o seu desenvolvimento o processo da globalização que assume uma grande importância a nível económico, na medida em que todas as actividades decisivas são

“planeadas, organizadas, avaliadas e reguladas em função de análises, lógicas, equilíbrios e mecanismos cujo horizonte geográfico é necessariamente global, planetário, universal” (Melo, 2002:88).

No contexto da arte portuguesa especificamente entre o final da década de 60 e a década de 70, o desenvolvimento e a permanência de um conjunto de obras, acções e atitudes, expandiram o conceito de obra de arte, à semelhança do que aconteceu nas grandes potências europeias. Falamos no caso concreto dos fenómenos artísticos que revelam uma série de noções que rompem o discurso tradicional da escultura. Os novos modelos da prática artística das décadas de 60 e 70, interrompidos pelos anos 80, vieram, alguns deles, a ser posteriormente recuperados na década de 90, mas numa lógica de circularidade das obras de arte que não foi acompanhada pela necessária reflexão crítica. Segundo Mário Perniola a visão da crítica não pode basear-se apenas no passado interpretativo ou na esperança daquilo que poderia ser o futuro.

2.5. Síntese da II Parte

O Modernismo consiste num conjunto de movimentos que intervieram na produção artística na primeira metade do século XX. Surge, portanto, associado a uma ética de progresso, aceleração das inovações e experiências (formais e plásticas) conduzidos pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, em função da ideologia do novo como valor estético, da obra como objecto intencional de contemplação e de interpretação da autonomia da arte, da materialidade, do autêntico e da originalidade.

Com a profunda transformação na forma de pensar o espaço, influenciada pelas transformações ocorridas a partir da ruptura com a visão tradicional da produção artística, surge o pós-modernismo, podendo encarar-se como o estabelecimento de uma nova relação entre a obra e o espaço.

Neste domínio importa caracterizar o grupo Fluxus como inovador de práticas artísticas, baseando-se na aproximação da arte à vida, que, trabalhando temas do quotidiano e com as suas performances e *happenings*, envolve o espectador no processo de criação. Com efeito, a Arte Conceptual entra num discurso semelhante ao Fluxus, pois o relevante nas produções artísticas são sem dúvida o processo mental, as ideias, não tendo os artistas como intenção fundamental salvaguardar o objecto de arte. Este seria apenas um meio para atingir o fim que seria o de colocar o espectador no centro do processo mental. A noção de artista conceptual seria a de não fazer perdurar as obras no tempo. E por conseguinte a partir destes preceitos apresentados verificámos que na década de 70 se dá uma

desmaterialização da arte gerando mudanças ao nível do entendimento do sensível. Ora não só a noção de artista se modifica, como também o próprio estatuto da arte entram em novos campos de intervenção, mais híbridos, mais próximos do público e mais efêmeros.

III Parte – Ernesto de Sousa e o (re) começo da arte

A criação artística como expressão social manifesta-se na pluralidade de estilos, formas, matérias e temas que marcam as épocas das obras de arte. A arte pode ser a interpretação da sociedade e, por isso, tanto pode consolidar como criticar uma determinada situação social ou certos valores de um determinado período. Tal possibilidade confere à obra de arte um certo valor social de mediação. Esta forma interventiva e crítica atribui à arte um sentido de interpretação da realidade social. A realidade é o que é em si mesma, particularmente, indivisível, objectiva e concreta. No entanto, é uma multiplicidade de coisas, sendo diversa e heterogénea.

A falta de figuras que dessem âmago às artes em Portugal, com sentido de reflexão consistente na criação artística e na crítica de arte, conduziu o país a um estado de ausência continuada de uma modernidade/contemporaneidade.

Ernesto de Sousa converteu-se numa personalidade central do desenvolvimento das artes e da própria crítica de arte em Portugal na condição contemporânea.

O (re)começo a partir do zero com Ernesto de Sousa leva-o a eleger Almada Negreiros como o símbolo de uma modernidade por cumprir e de uma postura de vanguarda que também ele desejava.

Este (re)começo é descrito na presente e última parte deste trabalho de investigação, demonstrando o modo como Ernesto de Sousa foi uma figura crucial nas transformações ocorridas em Portugal no final da década de 60, na década de 70 e no impacto que a sua produção artística teve no contexto da arte em portuguesa da época, mas de igual modo na arte actual. Isto porque Ernesto ao contactar com as ideias vanguardistas internacionais, mais especificamente com o grupo Fluxus, reclama um novo pensamento crítico de arte = vida (3.1.). Tal preceito foi iniciado pelo Fluxus que baseava as suas intervenções artísticas numa aproximação mais directa com o espectador. A arte era vivida como uma festa e o cruzamento de diferentes domínios artísticos da utilização do corpo e da linguagem seriam de facto um critério de inovação no nosso país que se encontrará “adormecido” durante um largo período de tempo (38 anos de regime ditatorial).

De salientar na presente parte a substituição da designação de artistas por “operadores estéticos”. Afinal esta noção que Ernesto defendeu traduzia um melhor entendimento do sujeito criador como mediador das suas criações, que incita o público a interagir com a obra.

Ora esta será mais uma vez a grande questão e alteração ao nível do sensível no que concerne aos ideais defendidos por Ernesto de Sousa – a Obra Aberta. A obra aberta pelo carácter dinâmico que ia transformando o próprio lugar e toda a ambiência resultante da fruição dos visitantes, das leituras que estes iriam fazendo consoante as diversas acções se realizavam (3.2.).

Ernesto de Sousa, como impulsionador das novas vanguardas em Portugal, apela ainda para a configuração da arte popular, valorizando o trabalho de artistas como Franklin e Rosa Ramalho, bem como a arte feita para o povo num clima de festa, de comemoração e de convívio social (3.3.).

Sem dúvida que a inserção deste novo pensamento veio influenciar os artistas desta época, na sua maioria ainda na ribalta da arte do século XXI, como despertar consciências junto de uma nova geração de artistas (3.4.).

3.1. O novo pensamento crítico: arte e vida

A multiplicidade de acontecimentos políticos, sociais e culturais do pós-guerra facilitaram, no âmbito das artes, alterações estéticas profundamente inovadoras – difusão de movimentos, correntes e formas artísticas em todo o mundo.

Este espírito do pós-guerra, e como consequência do estado caótico dos territórios, levou os artistas a tomarem consciência de que a arte deveria ter uma aproximação à vida, constituindo momentos únicos na Arte Contemporânea. Nesse sentido, a partir da década de 60, recuperam algumas das tradições das vanguardas, nomeadamente as que remontam ao movimento Dada de Marcel Duchamp e inspiraram-se nos *happenings* de Allan Kaprow e na *assemblage* de Robert Rauschenberg.

A hibridez das técnicas e do processo formal de criação artística dá assim lugar a alterações e a uma maior abertura no contexto da produção artística contemporânea, traduzida pela conquista do contacto mais directo entre o espectador e o artista/o espectador e a obra. Resultado destas metamorfoses, o objecto de arte assume uma função social e, deste modo, arte e vida quase se confundem.

Foi, portanto, a partir deste período de desmaterialização do objecto artístico e da arte conceptual que se coloca em discussão o estatuto do artista e o papel da arte na sociedade.

Com efeito, e na linha de explanação do anterior capítulo, salienta-se no presente a produção de Wolf Vostell, de Joseph Beuys e de Ernesto de Sousa.

As práticas artísticas contemporâneas da década de 60 marcam o aparecimento dos movimentos neo-dada, Fluxus e Arte Conceptual.

Figura 21: Tráfico Quieto, Wolf Vostell, Colónia, 1969



Associada à experimentação artística, a actividade do movimento Fluxos surgiu com o intuito de contestar fenómenos políticos, sociais, culturais, num cariz de interacção entre artistas e espectadores. A ideia destes artistas assentava numa dinâmica interdisciplinar entre a música, o vídeo, a fotografia, a acção e a teatralização até de certos factos, recusando,

assim, as aspirações comerciais associadas à compra e venda das obras de arte. Tal como referiu Ernesto de Sousa, e aludindo os etnólogos,

“A dádiva (le «don») (...) pôde ser encarada como o paradigma da abundância, despesa inútil, desperdício maravilhoso, milionário. Almada já dizia no seu «K4 Quadrado Azul»: «Sou milionário, o meu groom é a electricidade.» Viver positivamente («paradise now») este ainda-sonho é Fluxus, é Festa: todos milionários. «A casa onde não há coisas inúteis é pobre» diz um clássico romano citado por Kierkegaard. Na Festa Fluxus não há pobres: o útil é inútil.” (Sousa in Alves e Justo, 1998: 251)

Esteticamente pode dizer-se que se tratava de acções quotidianas, apresentadas como obras de arte as quais fomentavam a participação directa do espectador. Entra-se então naquilo que se apelida de obra aberta: a realização da obra, o entendimento e o impacto que esta provoca no espectador depende literalmente da acção directa destes participantes no processo de criação do objecto artístico.

Ernesto de Sousa, como precursor do movimento Fluxus em Portugal, explicou que

“Fluxus não é um clube, uma Escola, ou uma tendência artística com sua poética obrigatória, quaisquer leis ou respeitos estéticos pré-determinados. (...) Digamos desde já que Fluxus (...) é um moviemnto bem preciso historicamente, e cujo sentido mais geral também não deixa lugar a dúvidas: aproximar a arte e a vida; a actividade estética e as outras acções conscientes ou inconscientes do homem. Esteticizar a vida corrente, e fazer com que as artes-da-acção («performing arts») estejam na base de todo o treino e aprendizagem.” (Sousa in Alves e Justo, 1998: 250)

Fluxus é um movimento que se inicia da década de 60, no entanto precederam-se acções artísticas como o happening e veicularam-se na América (Allan Kaprow), no Japão (Grupo Gutai), na Europa (Vostell).

O Fluxos viria a ser intensificado com o encontro entre os “operadores” americanos e europeus pela intermediação de Georges Marciunas.

O movimento Fluxus era então considerado uma acção de interrogação estética (do binómio estética/ética), através de práticas artísticas que aproximavam a arte da vida.

Com efeito, destaca-se igualmente os primeiros contactos que Ernesto estabeleceu com o movimento Fluxus (dentro e fora de Portugal), e com alguns dos seus membros Filliou, Beuys, Vostell. Numa entrevista dada a Leonel Moura, Ernesto de Sousa afirmou,

“Em 1964 recebi da Califórnia um primeiro documento do Fluxus, um mapa do George Maciunas e uns folhetos. Despertou-me uma enorme curiosidade. Mais tarde tomei conhecimento directo com os principais fautores Fluxus, o Filliou, o Beuys, o Ben, o Vostell, e de maneira geral com todo o movimento antiarte, os arteiros ou anartistas, como lhes chamou alguém. Apareciam como os continuadores do dadaísmo. Era preciso militar contra a arte como uma forma elitista. O Fluxus foi um movimento sem sócios, sem regras, sem Papas como o surrealismo, cada um era Fluxus por si próprio. Define-se numa atitude mais geral, não é nada em particular.”¹²

Importância relevante teve também a visita que Ernesto realizou à Documenta de Kassel de 1972, onde conheceu pessoalmente Joseph Beuys e contactou com as ideias de Harald Szeemann. Tais acontecimentos marcaram de facto o seu pensamento crítico em relação à desmaterialização da arte, à noção de obra aberta, ao artista como operador estético e ao papel activo do espectador.

Figura 22: V Documenta. Encontro com Joseph Beuys



No ano seguinte, Ernesto conheceu Robert Filliou, Ben Vautier e George Brecht e passou a desenvolver e divulgar a consciência moderna a par de um conjunto de acções. Em Dezembro de 1969 organizou *Nós Não Estamos Algures*, no Clube 1º Acto de Algés, o primeiro *happening* em Portugal.

¹² Moura, Leonel, *Uma conversa com Ernesto de Sousa*, in www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html (Abril de 2009)

A partir destes acontecimentos, a produção de Ernesto de Sousa ficou marcada por gestos performativos, designadamente os *Encontros do Guincho* (1969) *Nós Não Estamos Algures* (1969), o *1000011º Aniversário da Arte* (1974), *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos-Ideias* (1974) e a *Alternativa Zero* (1977).

Figura 23: Encontros do Guincho



Figura 24: Nós Não Estamos Algures

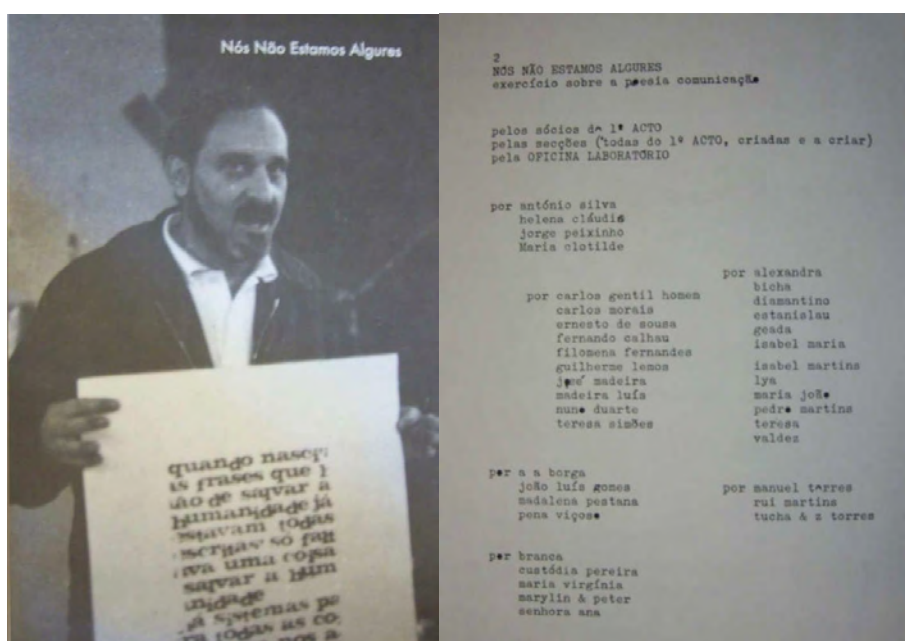


Figura 25: O 1000011º Aniversário da Arte



Figura 26: Do Vazio à Pro vocação – Expo AICA (1972)



Figura 27: Projecto-Ideias

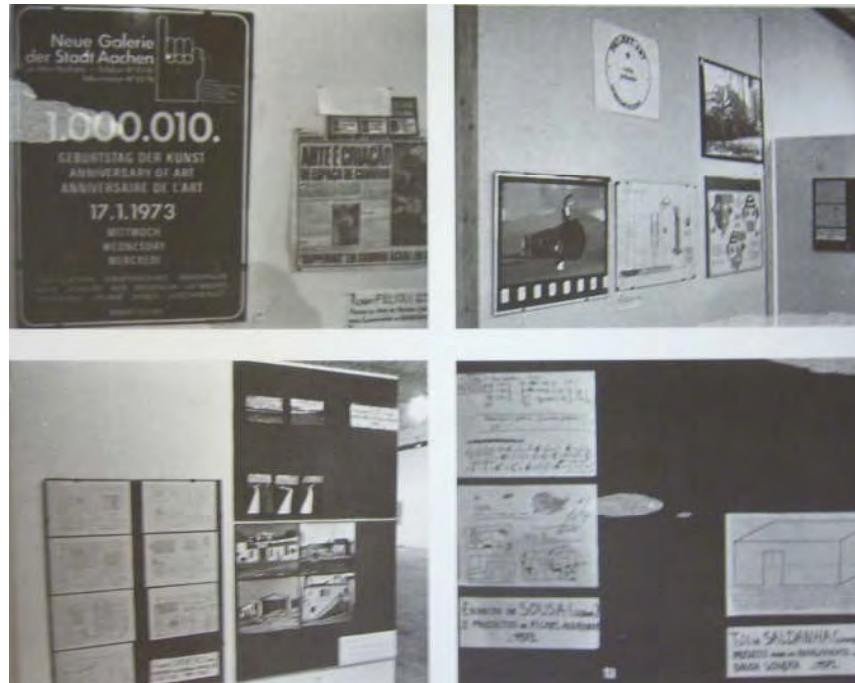
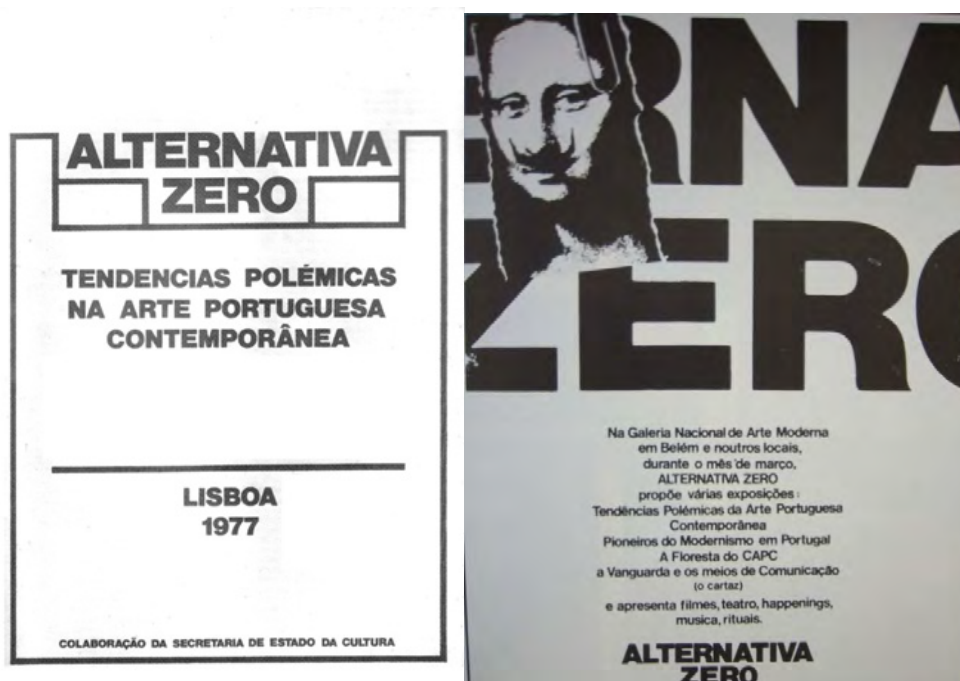


Figura 28: Alternativa Zero



Todas as actividades tiveram a base orientadora na ida de Ernesto de Sousa a Kassel, e nas ideias retiradas dos contactos estabelecidos. A noção de Vanguarda afirma-se então em Portugal viçada não só pelas práticas artísticas como nos escritos que remontam à década de 70, cujo entendimento passaria pela relação entre arte e vida.

Esta ligação entre arte e vida, definida nestas produções, correspondia à resposta essencial para as necessidades artísticas do contexto português da década de 70 marcado por um mal-estar político, económico, social e cultural. Com efeito, instala-se a prática de vanguarda assinalada pela passagem da centralidade do objecto à ideia – Arte Conceptual.

A instituição das ideias de obra inacabada ou aberta é introduzida então em Portugal por Ernesto de Sousa, ao contactar com as ideias do movimento Fluxus, em especial destaque o encontro com Joseph Beuys defensor da equação arte = vida = arte, processo que coloca o operador estético como mediador do processo mental entre as acções e o espectador.

As alterações obviamente traduzem-se ao nível do papel do artista enquanto operador estético, como orientador e impulsionador de reflexões e o próprio papel da arte alvo igualmente de uma mutação, a partir da qual a arte é um complemento ou um prolongamento da acção quotidiana, constituindo a amálgama entre arte e vida.

3.2. A “obra aberta” e o artista como “operador estético”

*“Contra a durabilidade da arte burguesa,
o seu carácter monumental e mortalmente fechado, ergue-se uma atitude aberta,
em que os processos e os projectos são mais importantes que os objectos.”*
Ernesto de Sousa in *Vida Mundial*, 1974

A ordem estética burguesa corresponde a uma estrutura fechada e por isso a definição de vanguarda, que se opõe a esta ordem burguesa, entra em rotura criando uma consciência estrutural aberta. Um acontecimento categórico para a vanguarda é a obra de Duchamp, num acto de anti-arte, no final do primeiro conflito mundial (1914-1918), assumindo tal acto contemporaneidade no mundo moderno, quando coloca uns bigodes a Gioconda.

Ernesto de Sousa afirmava que *“a grande obra de arte nunca foi uma obra acabada”*, remetendo para a importância do espectador, ou seja, que o objecto incite à participação do fruidor.

Na carta/convite à cooperação de artistas no *Projecto – Ideias*¹³, na Expo AICA – SNBA, um projecto que pretendia ser uma reflexão sobre o processo de criação, no qual os projectos e as ideias precedem os objectos; um espaço de debate, discussão e convívio entre os operadores estéticos presentes. Esta intervenção seria de facto uma obra aberta pelo carácter dinâmico que ia transformando o próprio lugar e toda a ambiência resultante da fruição dos visitantes, das leituras que estes iriam fazendo consoante as diversas acções se realizavam.

Em 1970 Ernesto de Sousa escreve na *Colóquio* (revista de Artes e Letras) sobre a concepção de artista, como operários ou operadores estéticos, referindo-se à participação, em 1969, na experiência colectiva *Undi Giorni di Arte Collectiva*, em Itália (Pejo) com Bruno Munari. Sublinha a velha concepção romântica de artista contrariada não só pela difusão das novas tecnologias ao serviço da arte, como também das novas necessidades artísticas, colectivas.

“O artista (...) terá os seus privilégios inerentes à sua condição operacional específica, e permanecerá em absoluto à colectividade, desde que esta o seja legitimamente” (Sousa in Molder: 206)

Actividade de vanguarda, *Projecto – Ideia* é uma obra de arte na qual o operador estético detém a consciência (ou pelo menos deveria ter a partir do momento em que entra no convívio) da “arte como ideia” e, uma vez mais, a defesa face ao conceito que prevalece em relação aos objectos. Propôs-se aqui uma experiência fora do circuito do mercado instantâneo em que os operadores estéticos adoptassem uma postura desligada do antigo estatuto de artista.

A estrutura visual da obra *Luís Vaz 73* encerra três características “aberta”, “coincidente” e “autónoma” como conferiu o próprio Ernesto de Sousa. Aberta pois entra no segmento da arte-no-espaço, apresentando-se formal e semântica. A coincidência do poema e da Música – sincronismo polissémico das imagens ópticas e sonoras. A autonomia face à forma e ao significado a partir de uma carga semântica intimista com recurso às fotografias e ao poster de *O teu corpo é o meu corpo* e o filme experimental *Os monstros*.

¹³ Anexo 2

Figura 29: Luís Vaz 73



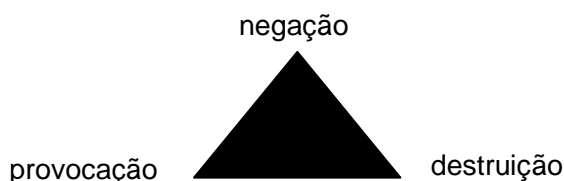
Figura 30: O teu corpo é o meu corpo



Na concepção de obra aberta elimina-se a distância que existe entre o criador e fruidor, privilegiando a componente participativa do último. A valorização do efémero, da desmaterialização do objecto, da introdução de novas formas de arte que dão lugar a *happenings* e performances conscientes (individuais e/ou colectivos), autênticas obras que dependem da interacção e das reacções do público espectador - participante.

Consciente de um vazio histórico no contexto português permitiu a Ernesto de Sousa contrariar esse estado zero e a ideia de transgressão e ruptura com uma tradição e um passado fechado, na problemática da vanguarda sobressai, substituindo Provocação por *Pró-vocação*, a partir da qual criticava o carácter passivo da obra-de-arte-mercadoria, como sendo objecto letal e de luxo e reproduziu a propósito da problemática,

*“Anti-arte, não arte, contracultura são termos que ocorrem ao caracterizar esta corrente geral.
Mas o triângulo*



não resume o principal desta actividade estética moderna. Com efeito não estamos em 1914. O grito «a imaginação ao poder!» tem tanto de negativo como de positivo (por isso propus algures que o termo PROVOCAÇÃO fosse substituído por PRÓ-VOCAÇÃO). Ao não aceitar as relações culturizadas e mortas do sistema, a vanguarda estética opõe-lhe um certo número de operações e paradigmas recriadores de um estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia. Tudo isto é ainda muitas vezes confuso e mal definido, mas fremente de vida, tudo indicando que estamos no início de uma nova época criadora.” (Sousa in Alves e Justo, 1998: 60”

Aqui já se conduz a ideia de vanguarda para um posicionamento reflexivo exploratório face às vanguardas. E, portanto, Ernesto de Sousa não exacerba a morte da vanguarda, fala antes de novas soluções para o quotidiano da arte e de vida.

Proposta por Ernesto de Sousa, trata-se da sua acção e da sua intervenção directa com o objecto estético. O "paraíso reencontrado" (como ele próprio projectou) traduzia uma procura da arte total, de libertação formal, eliminando a distância entre o criador e o espectador. Os mecanismos para este reencontro passariam pela reinvenção das formas e ruptura com a relação tradicional de artista – obra – fruidor.

Para a concretização destas práticas abertas, participativas, Ernesto de Sousa fomenta Exposições como a *Expo AICA SNBA 72*, onde apresenta a secção intitulada *Do Vazio à Pro Vocação* (SNBA, Julho/Agosto de 1972), *Projectos-Ideias* na *Expo AICA SNBA 74* (SNBA, Janeiro/Fevereiro de 1974), *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, Março de 1977), a representação de Portugal à Bienal de Veneza, em Junho de 1980, as participações nas *Semanas de Arte Contemporânea de Malpartida*, em Cáceres, entre outras. Salvaguardando que nos escritos, as marcas de abertura, operação estética e participação discursiva do espectador, se encontravam de igual modo acrescidas.

O operador estético assume, neste contexto, um papel de construtor de sentidos e sempre em articulação directa com o espectador. Isso era notório pela forma como organizava as exposições, que ele desejava participadas. Processo de acção directa é igualmente verificável na sua produção escrita, sobre as suas intervenções artísticas e sobretudo as dos outros artistas que tanto considerava.

A recusa da designação de artista para a designação de *operador estético*, expressão recuperada já do movimento Fluxus, notavelmente mais dinâmica e ampla, centra-se precisamente neste quadro referencial aberto e dinâmico, revogando "*a velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado*". (Sousa in Alves e Justo, 1998:

Na autonomia da arte, Ernesto de Sousa apontou num texto dedicado Documenta V:

"Fim dos exclusivismos (...) uma nova utilização do humor (...) eliminação da distância entre o criador do espectáculo e o espectador (...) a par da respectiva libertação formal, uma maior penetração na matéria do nosso quotidiano (...) valorização do efémero (...) um repensamento de tudo o que nos envolve, ou envolve, até à investigação sistemática (...) das respectivas relações. Arte de sistemas (...) todo um estudo de um corpo próprio, body art (...) Exercício da liberdade como experiência ou jogo (gratuito), valorização do clown e do brinquedo. Ludificação (...) utilização consciente e prática, distanciada da utopia, logo como não utopia (...) investigação de tempo existencial (...) esteticização da investigação autobiográfica". (Ernesto in Alves e Justo, 1998: 60-62)

Ao nível da mercadoria, a questão do estudo do corpo próprio entra neste mesmo discurso. A anulação dos desejos e dos objectos, a desmaterialização da arte, que anula os objectos dando lugar aos actos e ao processo de criação defendida pela arte conceptual, e portanto anula a prática da compra e venda das obras.

A anulação dos desejos e a anulação dos objectos, são dois modos operatórios, como referia Ernesto de Sousa, um de trabalho a frio, outro de trabalho a quente. Assim, a

anulação dos desejos efectua-se na criação de distâncias críticas e a organização de problemáticas, de modo demonstrativo e passivo, e a anulação dos objectos

“baseia-se sempre na procura das mais diversas motivações de convívio e no ritual reencontrado da festa. Tendência teatral, pertence-lhe os happenings e a criação de situações diversas, atitudes comprometedoras: a revalorização do jogo e do risco (tautológico). A participação e a anulação das diferenças entre o «actor» e o espectador» são objectivos imediatos (Todo o espectador é uma cobarde e um traidor)».” (Sousa in Alves e Justo, 1998: 29)

Neste seguimento Robert Filliou no seu livro *Teaching and Learning as Performing Arts*, no qual colaboram John Cage, George Brecht, Allan Kaprow e Joseph Beuys, estão patentes algumas noções de participação artística, como happenings, acontecimentos, poesia visual e de acção, espectáculos de rua, entre outras.

Por conseguinte, o rompimento com a ideia tradicional de arte dá lugar a uma nova concepção de artista, operador estético, como Ernesto preferiu apelidar, que se aproxima de uma figura mais dinâmica e orientadora de um processo metal, ideia já defendida, na década de 60, pelo movimento Fluxus nos estados Unidos e na restante Europa.

A iniciação desta forma de actuação que aproxima, num sistema, operadores estéticos, obras e fruidores, leva ainda Ernesto de Sousa a fazer do entendimento da arte uma acção popular e festiva da qual o espectador também faz parte.

3.3. Arte popular: a participação discursiva (o papel activo do espectador)

O fenómeno da criação artística tem adquirido uma grande relevância pública, mostrando e questionando as suas múltiplas formas de expressão. Pode dizer-se que na criação da obra de arte ocorre um processo de tríade. Este processo compreende o artista/criador, a obra de arte e o fruidor.

“ (...) O Processo de fruição torna-se parte constitutiva do acontecimento artístico. A obra de arte é concebida como acto produzido na intersecção entre o vector de significados, inscrito na própria obra do autor e a experiência efectiva de fruição de um actor social que determina os significados possíveis de actualizar. Sobretudo na abordagem fenomenológica (...) sublinha-se o carácter “não concluído de uma obra: ela só é contemplada na presença do receptor, que, neste sentido, se torna, pelo menos a nível interpretativo, co-produtor da própria obra.” (Tota, 2000:33)

O espectador deve participar, de algum modo, na realização da obra para poder viver plenamente a experiência da arte. As instalações contemporâneas onde o fruidor se torna actor respondem a este propósito, assim como acontece com as obras inacabadas, que convidam o observador a imaginar a obra terminada.

O sentido de espaço e a sua relação com os objectos é, neste domínio artístico, um modo de comunicar com os fruidores interactivamente.

Os artistas concebem cada vez mais as suas obras tendo em consideração os seus receptores, não só estimulando-os a interessarem-se pela arte contemporânea, como também a participar nela. Esta forma interventiva e crítica atribui à arte um sentido de interpretação da realidade social. A realidade é o que é em si mesma, particularmente indivisível, objectiva, concreta. Não obstante, é uma multiplicidade de coisas. Por isso também é diversa e heterogénea. A este propósito o GRAU (Groupe de Recherche d'Art Visuel), em 1963, apresentou uma nova concepção:

“Queremos fazê-lo participar. (...) Queremos que tenha consciência da sua participação. Queremos desenvolver no espectador uma forte capacidade de percepção e de acção (...) ele porá em prática as ordens: PROIBIDO NÃO PARTICIPAR, PROIBIDO NÃO TOCAR, PROIBIDO NÃO PARTIR” (Rouge, 2001:19)

Como ilustração da ideia de exploração das possibilidades de uma arte participativa destaca-se a produção artística de Ernesto de Sousa, revelando o seu interesse por temas populares ao descobrir novos artistas provenientes do povo, divulgando portanto os suas obras ao

afirmar-se como organizador mais uma vez de exposições, mas igualmente como teórico e crítico de arte que escreve sobre o assunto.

Durante o seu percurso, artisticamente diversificado, Ernesto de Sousa desenvolveu um sólido interesse pelo universo da arte popular, que se demarca essencialmente a partir de 1944, ano em que a sua correspondência regista uma atracção marcada pela arte popular.

Na sequência de um conjunto de escritos de aproximação ao tema, tendo sido publicados na revista *Seara Nova* entre 1959 e 1961, Ernesto de Sousa desenvolve então uma acção importante de divulgador e teórico da arte popular portuguesa.

Seria no decurso da década de 1960 que se viria a revelar como grande entusiasta da arte popular, consolidando-se tal interesse de forma mais intencional.

Com efeito, como divulgador e organizador de exposições, Ernesto de Sousa esteve sobretudo ligado à descoberta e à divulgação de artistas populares, tais como do escultor Franklin Vilas Boas Neto. Em 1964 interessa-se pelo seu trabalho e organiza em Lisboa, na Galeria Divulgação, a exposição “Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte”, que reuniu trabalhos de Franklin Vilas-Boas Neto, Quintino, Rosa Ramalho e Mistério. No final desta exposição Ernesto de Sousa deu uma conferência, cujo nome se prendia com o interesse pela arte popular e daí o seu título “Arte Popular Portuguesa”, resultando num catálogo com imagens das obras dos quatro artistas destacados.

Em 1968, Sousa, no catálogo da exposição dos irmãos e artistas populares, realizada em Famalicão “Quintino e Franklin Vilas Boas”, invoca a necessidade de manter vivo o talento dos dois artistas.

Ainda na linha do entusiasmo pela arte popular foi autor de um conjunto de textos dos quais, neste assunto, se destaca o livro “Para o Estudo da Escultura Portuguesa”.

No decurso dos anos 60 ao desenvolver a sua actividade em torno da arte popular, Sousa integra uma geração de arquitectos, artistas e estudantes que, como sublinhou o etnólogo Pais de Brito,

“Vão descobrir objectos, gestualidades, práticas e formas que foram trazidas para uma circulação mais difusa na sociedade portuguesa (...) através de um discurso qualificado e não como simples coisas ilustrativas de um artesanato colorido e curioso” (Brito, 1995: 16)

Ernesto de Sousa foi, sem dúvida, aquele que, dentro da geração da altura, melhor teoriza o novo gosto pela arte popular, que ele classificou como “arte ingénua”.

Ernesto de Sousa distingue arte ingénua de arte popular. A arte ingénua de Ernesto de Sousa é realizada por artistas individuais situados à margem das convenções institucionalizadas, e também desligadas das próprias comunidades rurais.

O artista popular é um artista de vanguarda que não sabe que o é.

Sobre a direcção do pensamento de aproximação da arte à vida destaca-se igualmente a importância de aproximar a arte do povo, preocupação estética já sustentada por Marcel Duchamp.

“Não se podia resumir melhor a função de Duchamp: apontar à grande reconciliação, preparar o caminho para o todo, através de uma arte necessária” (...) renunciar a toda a acumulação artística supérflua dos últimos séculos (indiferença estética) e afirmação de uma nova valência estética, uma arte necessária. (...) trata-se sempre de criar (...) um estado zero – para além do qual seja possível re-criar o mundo-à-volta” (Sousa in Molder, 1998: 296)

Tais operações estéticas aconteciam pela via prática de afirmação de uma nova estética à qual Sousa chamava *“uma nova técnica da solidariedade (da arte e do povo).”*

A preocupação instala-se no que concerne à produção de obras abertas que comuniquem. O processo de participação de envolvimento na obra torna-se de facto uma condição extremamente relevante sob o ponto de vista das novas estéticas e do entendimento do sensível impregnado nas palavras e acções de Ernesto de Sousa, bem como noutros artistas que corroboram as suas ideias. Ernesto recupera noções criadas pelo grupo Fluxus e pela arte conceptual que se servem de acções e dos objectos, sendo estes apenas veículos para o processo de aproximação entre a criação, a mensagem e o espectador. As acções deveriam então propor ao fruidor uma atitude participativa, um processo metal de comunicação total.

Ernesto clarifica em vários escritos, servindo-se de algumas operações estéticas para desmistificar aquilo que se chamou “arte para o povo” ou até “bonecos para o povo”. Apresentou uma crítica à intervenção do “Mural “de 10 de Junho, afirmando que não se tratava de uma “festa”, aplicando pela primeira vez a palavra no seu discurso crítico. Dizia que ainda não podia ser considerada festas porque *“ainda... não tem luz”*. No entanto já mostrava alguns indicativos direccionados para a festa:

“porque um número apreciável de coisas produzidas pelos “artistas” (“obras”, projectos, acontecimentos) se aproxima de um trabalho-em-processo, negando assim a obra acabada e fechada, abrindo-se à participação, directa ou indirecta, ao convívio estético que não exclui a contemplação mas que a excede largamente” (Sousa in Molder, 1998: 315)

Festa e teatro total. E no mesmo posicionamento o teatro total deve ser eliminada a barreira entre actor e espectador *“prontos para viver a vida como um espectáculo”* como defendeu

“o espaço é neste caso, é um envolvimento, criado a partir da nossas acções, e dos objectos das nossas relações”. (Sousa in Molder, 1998: 315)

3.4. O legado e a arte actual

A herança, a tradição, aquilo a que se pode chamar a linguagem duma cultura, é tudo aquilo de que dispomos para fazer a experiência do mundo”
(Vattimo in Monteiro, 1996: 101)

As décadas de 60 e 70 caracterizaram-se, em Portugal, como um período de contradições, ruptura e mudança face a um modernismo incipiente e inconsciente, sendo que na primeira metade do século XX se assistiu a uma luta contra a imutabilidade do naturalismo e do romantismo.

No final da década de 60 e na viragem para a década de 70, existia um vasto alargamento de tendências que vaticinavam uma abertura estética.

As novas sensibilidades foram entrando no domínio da arte contemporânea portuguesa como é o caso dos *happenings* e das *performances*.

A década de 60 veio, sem sombra de dúvida, cimentar a década seguinte, naquilo que viria a ser o início de uma arte plasticamente diferente, uma vez que

“várias exposições e as actividades de alguns artistas denotam o aparecimento de convenções nitidamente referidas ao novo paradigma, constituindo, simultaneamente, condição e sintoma de um alargamento do horizonte dos possíveis (...) das fronteiras do que era possível ou aceitável pensar e fazer como arte.” (Todolí, 1999: 33)

Contudo, na década de 60 a sociedade portuguesa, na sua generalidade, mantinha-se ainda afastada do pensamento e da produção artística internacional,

“privada do acesso a exposições e iniciativas susceptíveis de dar à opinião pública uma formação artística básica e de fornecer ao público especializado uma informação actualizada e uma experiência directa da contemporaneidade.” (Melo, 2007: 14)

Apesar das rupturas estéticas por parte de alguns artistas da década de 60, as transformações só viriam a efectivar-se na entre o fim da década de 70 e início da década de 80.

O regime vigente de ditadura, que durou 38 anos (1926-1974),

“veio agravar o isolamento dos nossos criadores, diminuindo ainda as oportunidades de presença e foi conseqüentemente um entrave ao reconhecimento e aceitação da arte portuguesa no estrangeiro” (Couceiro, 2004: 12)

Tal facto levou muitos artistas a saírem do país para o estrangeiro, com o intuito de formalizar estudos e contactar com as ideias vanguardistas. Um conjunto de artistas que reflectiram uma ávida necessidade de afirmar novas ideias e tendências na produção artística nacional, tendo este fenómeno de emigração um prolongamento até meados dos anos 70.

“De suma importância foi a reestruturação da secção portuguesa da AICA (Associação Internacional de Crítica de Arte), em 1969, mas, sobretudo, a emergência de um discurso crítico e actual por parte de Ernesto de Sousa. Crítico, comissário e artista, Ernesto de Sousa foi uma figura controversa no país de então, desenvolvendo uma estratégia de ruptura e descontinuidade para com os cânones estabelecidos.” (Melo, 2007: 41)

Na década de 70, a influência estrangeira tornou a arte portuguesa interventiva, também afectada pela conjuntura política de então. A necessidade de materializar os pensamentos e as ideias que vinham da Europa encaixou-se perfeitamente no sistema cultural português. De facto os contactos que Ernesto de Sousa estabelece no estrangeiro, com Beuys, Vostell, Filliou Szeemann (comissário da exposição “When Attitudes Become Form” que assinalou sem dúvida, na Europa, a introdução de uma nova tendência estética de trabalho mental entre o artista e o espectador - a Arte Conceptual), foram iniciativas preponderantes para que as mudanças estéticas se fizessem sentir quer ao nível da produção, quer ao nível da recepção (participação do espectador).

“Visita a Documenta de Kassel em 1972, onde conhece pessoalmente Joseph Beuys e contacta com as ideias de Harald Szeemann, facto que marcaria o pensamento crítico e contribuiria para trazer novas problemáticas para o debate nacional, tais como a desmaterialização da obra de arte, a noção de “obra aberta”, o artista como “operador estético” ou o papel activo do espectador”. (idem, ibidem)

Ernesto de Sousa sentiu, definitivamente, uma vontade de aproximar da arte portuguesa à arte estrangeira, num clima de reciprocidade, ou seja facilitar a entrada das ideias da cena artística contemporânea europeia e não só, mas também o reconhecimento e inserção da arte portuguesa no contexto internacional.

Com a revolução de 25 de Abril de 1974 surge a liberdade de criar e de pensar, transportando o nosso país para uma dimensão social mais esperançada.

Deste modo, após o golpe militar, surge a necessidade de reorganizar o sistema vigente e a vontade de festejar colectivamente, através de uma criação conjunta no sentido de combater a iliteracia cultural e artística, atribuindo aos artistas, aos críticos e ao público, de um modo geral, um novo estatuto, num estado de democracia que se estava a iniciar e numa sociedade sedenta de novos interesses.

Alguns impulsionadores das actividades colectivas foram o Círculo de Artes Plásticas, grupo Acre e o grupo Puzzle. O grupo Acre era constituído por artistas como Clara Meneres, Alfredo Queiroz, e Lima de Carvalho e o grupo puzzle por João Dixo, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Carlos Carreiro, Graça Morais, Dário Alves, Jaime Silva, Pinto Coelho, Gerardo Burmester e Pedro Rocha.

É obvio que o conjunto de alterações não foi suficiente para retirar o país da asfixia vivida durante o largo período de 38 anos.

Do mesmo modo, as verdadeiras mudanças impulsionadas por Ernesto de Sousa só viriam a ter impacto na produção artística em finais da década 70 e no início dos anos 80, sobretudo a partir operação estética levada a cabo em 1977 com a organização da “Alternativa Zero”, tendo esta servido de modelo para outras exposições dos anos 80.

Em AZ participaram os operadores estéticos, como Ernesto de Sousa preferiu chamar, Alberto Carneiro, Clara Meneres, Helena Almeida, Ana Hatherly, Ângelo de Sousa, Ana Vieira, António Sena, Fernando Calhau, José Carvalho, Manuel Casimiro, E. M. de Melo e Castro, Noronha da Costa, Melo Castro, Graça Pereira Coutinho, Da Rocha, Álvaro Lapa, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Vitor Pomar, José Rodrigues, Tília Saldanha, Julião Sarmento, António Sena, entre outros.

Esta exposição foi considerada pelos críticos como o ponto de partida de uma arte que emergia, caracterizada por uma vontade de praticar atitudes vanguardistas próximas do panorama internacional (Fluxus).

A Alternativa Zero marcou ainda a primeira abordagem de operações estéticas no domínio da Arte Conceptual.

Dentro do conceptualismo pode destaca-se Helena Almeida que deixa as pinturas-objecto e dedica-se à fotografia, auto-representando-se, quer de forma visível ou não visível, introduzindo discursos sobre a condição feminina. E assim, a pintura e o desenho invadem a fotografia, conferindo unidade à obra.

Outro artista desta época é Ângelo de Sousa, que explora a abstracção geométrica.

Em simultâneo e como parte integrante da operação estética AZ, tiveram lugar eventos musicais, oficinas para crianças, Living Theatre, entre outras intervenções artísticas.

Figura 32: Living Theatre, durante a Alternativa Zero, dirigido por Julian Beck



Com efeito, Isabel Nogueira apresenta uma análise, citando ainda Ernesto de Sousa, a partir da qual

“esta variedade poderá ser justificada pela defesa, por parte de Ernesto de Sousa, da “obra de arte aberta” – na esteira de Umberto Eco - , antiacadémica, antielitista, não acabada, participada: «As concepções de uma obra aberta, de uma arte-participação, continuam nos nossos dias as descobertas dadaístas, Seria fácil demonstrar que uma obra de arte aberta (isto é, transformável de acordo com a liberdade, enfim concedida ou conquistada ou ainda... em perspectiva) não corresponde à ideia de que a obra de arte contém em si o seu próprio fim»” (Nogueira, 2007: 164)

Após trinta anos da Alternativa Zero a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva organizou um colóquio e uma pequena mostra de documentos, tendo sido comissariada por Paulo Pires do Vale em colaboração com Isabel Alves.

Figura 32: Cartaz do Colóquio ALTERNATIVA ZERO Tendências Polémicas da Arte Contemporânea Portuguesa – 30 Anos Depois, 2007



A presente acção pretendeu fomentar o debate em torno do impacto que a AZ de 1977 fez surtir junto da sociedade portuguesa não só na altura como também na actualidade, e igualmente sobre os efeitos que a mesma reflectiu ao nível da produção artística. Para além disso, teve como objectivo homenagear o impulsionador e organizador da AZ (1977), Ernesto de Sousa.

De facto pode constatar-se que Ernesto de Sousa foi uma figura ímpar na cena artística contemporânea, sobretudo com a operação estética AZ que veio revolucionar o panorama das artes em Portugal, visto que o adormecimento artístico já perdurava há longos anos a par da ditadura conservadora. Naturalmente que tais acções levadas a cabo em 1977 não seriam uma novidade face àquilo que já era representativo nas principais potencias europeias, bem como nos Estados Unidos.

No entanto, a análise deve ser feita à luz de um contexto espacial e temporal (Portugal). Distante das produções artísticas vanguardistas internacionais, a maioria da população portuguesa, viveu privada de uma evolução cultural e artística durante 38 de regime autoritário e de censura.

A intenção de Ernesto de Sousa seria reclamar para o contexto nacional uma produção artística que se aproximasse das artes vivenciadas noutros países criando novas dinâmicas em torno das formas de arte, bem como do lugar que o público deveria ocupar em termos de recepção da arte – uma atitude mais participativa, uma aproximação mais evidente como se a arte fizesse parte da vida dos indivíduos. Seriam acções ou propostas que deveriam evitar um fosso artístico ainda

maior face ao que já estava a acontecer para lá de Portugal. Seria importante, como referiu Maria de Lourdes Lima dos Santos, e reportando às décadas de 50 e 60 do século XX, que

“ao novo artista competiria criar um novo objecto artístico e criar um novo público. Ora o objecto novo exige (...) operações de descontextualização e de recontextualização, a que dificilmente acedem os públicos exteriores aos mundos da ‘contracultura’. Para tenatr contornar esta dificuldade, o novo artista contava com alguns recursos, nomeadamente: 1) acções de choque para estimular o público através de formas não convencionais e, por vezes, deliberadamente paródias; 2) acontecimentos visando o envolvimento do público (lembro a voga dos happenings em 60/70); 3) utilização de espaços não consagrados (...).” (Santos in Monteiro, 1996: 114)

Nesta acepção de novo Vattimo considera que a este novo existe ou está associada uma “dissolução”, constituindo “o sentido do pós-moderno” (Vattimo in Monteiro, 1996:115)

O ideal da arte contemporânea será o de preservar a experiência estética enquanto implicação mais penetrante do sujeito – como criador ou como espectador.

Contudo, segundo Paulo Filipe Monteiro,

“a dificuldade estará em manter algum critério que nos oriente na avaliação da situação das artes contemporâneas e da sua relação com o que não é arte, quando não se pode já manter o conceito tradicional de arte, afectado precisamente pela nova situação.” (Monteiro, 1996: 117)

Embora os efeitos da introdução de novas vanguardas em Portugal pela mão de Ernesto de Sousa não tivessem tido o impacto que ele tanto desejou (somente na década de 80 é que algo se começa a firmar), ao verificar-se o plano das artes em Portugal em pleno no século XXI, apercebe-se que tais intervenções (plásticas e escritas) consolidam as vanguardas, através da invenção de novas matérias e técnicas, mas sobretudo perante emersão de uma nova formação de artistas, que vive uma academia mais consistente, com outro tipo de oportunidades, apoios e financiamentos. Fundações, galerias e outras instituições que permitem a divulgação e o reforço das suas produções.

Por outro lado Alexandre Melo considera que

“o meio artístico português torna-se também mais prolixo. (...) Resta reconhecer que, como consequência do já referido conjunto de mudanças estruturais e de uma muito maior abertura e internacionalização, a produção artística nacional se diversificou a ponto de poder tornar obsoletos termos (...) como «grupo» ou «geração» (...) ao mesmo tempo que a profusão de estilos e percursos e a proximidade temporal impede por enquanto qualquer sistematização generalizadora.” (Melo, 2007: 119)

3.5. Síntese da III Parte

Importa ainda em jeito de conclusão referir que os actuais artistas do século XXI assumem as suas criações e as suas inovações sem o terror associado ao passado caracterizado pelas limitações e pela vergonha ou o sentimento de auto-enclausuramento, por não conseguir acompanhar as vanguardas internacionais. Actualmente os artistas expõem notavelmente, quer em Portugal quer no estrangeiro, com o mesmo grau de qualidade e de inovação dos centros internacionais.

Pode dizer-se até que houve uma certa dissipação relativa ao fosso que nos separava da cena artística dos outros países, posicionados já numa direcção bastante avançada no campo da criação artística contemporânea.

Com efeito, os acontecimentos ocorridos no final da década de 60, mas sobretudo na década de 70 trouxeram um conjunto de rupturas e mudanças que permitiram esta aproximação e entrada das criações artísticas portuguesas no cenário internacional.

De facto tratou-se de um período caracterizado não pela ausência de artistas, mas sim pela emergência da implantação e desenvolvimento de novas sensibilidades que acompanhassem o pensamento crítico internacional, assim como o domínio propriamente dito da arte contemporânea. Este atraso deveu-se ao regime autoritário vigente durante largos anos no nosso país que, através dos seus instrumentos de censura, perseguia os artistas e pensadores.

A participação da arte portuguesa em território estrangeiro já há muito desejada e reclamada por um conjunto de artistas, bem como o envolvimento das ideias vanguardistas trazidas pela mão de Ernesto de Sousa, aquando do contacto com artistas do movimento Fluxus, foi notável para o desenvolvimento e afirmação da criação artística portuguesa.

Não tendo tido, as intervenções de Ernesto, o impacto imediato, claramente as décadas de 80 e particularmente a actualidade determinam essa mesma influência.

Considerações finais

A arte dos anos 60 foi certamente um indicador subtil, um revelador que se antecipa à sensibilidade geral das sociedades onde ela se exercia. Mas ela foi também, em certos casos, reveladora dos factos sociais, do sintoma que veio autenticar as suas dificuldades. Destas realidades e questionamentos, vários fenómenos insólitos iam surgindo.

O Modernismo, através do pensamento de Clement Greenberg, reconhecido pelo formalismo, tomou como referências de análise artística: a autonomia, a materialidade e a originalidade.

O modelo modernista acaba por falhar, originando então uma crise de valores que serviram de referência desde a idade das Luzes até então, provocando inquietação e instabilidade, dando portanto lugar a um novo paradigma convencionado de Pós-Modernismo.

A partir dos anos 60 cria-se um debate em torno da crise da autonomia, da materialidade e da originalidade, abrindo deste modo caminho para o surgimento de novas formas de produção artística e movimentos, como o Fluxus e a Arte Conceptual.

Com efeito, evoca-se um incessante questionamento sobre o estatuto do objecto de arte, conduzindo à supressão do objecto, seja pela colocação em primeiro plano do processo, seja pela apropriação directa.

A importância da acção, do contexto, do quotidiano, da multiplicação dos lugares, das experiências, dos pontos de vista, a oposição ao objecto fechado sobre si mesmo, denunciado como falsamente autónomo, exacerbado, ideal, inútil é outra noção que dá igualmente seguimento a questão da obra aberta. Sobre este domínio, a implicação do público nas acções artísticas (participação) corroboram as ideias de Umberto Eco e Ernesto de Sousa que de obra aberta falaram e defenderam para uma nova vanguarda, de acordo com o contexto que se analisou, mais especificamente o caso português.

De referir ainda a rejeição da sociedade de consumo e do espectáculo, como preceitos básicos dos artistas Fluxus e conceptuais.

O grupo Fluxus como inovador de práticas artísticas, baseando-se na aproximação da arte à vida, que, trabalhando temas do quotidiano e com as suas performances e *happenings*, envolve o espectador no processo de criação. Ajudavam o público a rever os seus conceitos, transformando o local num ambiente vivo e plural, de troca e experimentação – fosse pela própria e incansável actuação dos artistas Fluxus, ou pelo convite à aproximação e interesse

do público – continuando com os objectivos Fluxus, numa busca incessante da arte e do primado do processo artístico em detrimento do objecto artístico.

A Arte Conceptual entra num discurso semelhante ao Fluxus, pois o relevante nas produções artísticas são sem dúvida o processo mental, as ideias. Este seria apenas um meio para atingir o fim que seria o de colocar o espectador no centro do processo mental. A noção de artista conceptual seria a de não fazer perdurar as obras no tempo. E por conseguinte a partir destes preceitos apresentados verificámos que na década de 70 se dá uma desmaterialização da arte gerando mudanças ao nível do entendimento do sensível. Ora não só a noção de artista se modifica, como também o próprio estatuto da arte entram em novos campos de intervenção, mais híbridos, mais próximos do público e mais efémeros.

Assim, a grande alteração do sensível desloca-se precisamente neste sentido. Uma hibridez no campo da arte, uma mistura de sentidos onde artista, obra e espectador se unem para formar como que um só elemento.

Importava por isso para Ernesto de Sousa uma tal desmaterialização da arte, uma constante crítica à circulação das obras no que respeita à compra e venda das mesmas. Para ele, e perante o descontentamento e desfasamento face à cena artística internacional, seria premente que em Portugal os ecos vanguardistas se fizessem ouvir. Mas fundamentalmente o que pretendeu foi alargar o campo da arte não só pela hibridez das formas e das técnicas, como também no campo da recepção.

Neste sentido, acompanha o seu pensamento crítico, introduzindo novas noções em Portugal, sobretudo em finais da década de 60 e na década de 70, como a “obra aberta”, o artista como operador estético e o carácter participativo do público nas acções artísticas.

Deste modo, a ligação directa da arte à vida, da arte ao povo, da arte como festa seriam de facto a centralidade do seu novo pensamento crítico.

Verifica-se ainda que tal fenómeno de desenvolvimento de novas sensibilidades em Portugal, em contraste com os outros países europeus, demorou mais a ser evidenciado e sustentado. Apesar de, na Europa, os países terem sofrido com os regimes políticos, acompanhados ainda por massacres, em Portugal a pressão não foi tão vincada. No entanto, perdurou por um período bastante superior, facto que viria a atirar a arte para um patamar notavelmente desfasado dos restantes países europeus. Os atrasos neste domínio denotavam, ainda na década de 60, uma ausência não de artistas, mas de limitações políticas, estruturais e logísticas que permitissem o devir do espírito crítico e a consequente visibilidade da produção artística.

A influência europeia, pela mão de Ernesto de Sousa, na década de 70, tornou a arte portuguesa mais interventiva. A aproximação da arte portuguesa à arte estrangeira, fundamentalmente do Fluxus, facilitou a afirmação da arte portuguesa.

Para além disso, após o golpe militar de 25 de Abril de 1974 um conjunto de rupturas e mudanças, permitiram um desenvolvimento mais fluido da arte contemporânea em Portugal. Surge um circuito de galerias, bienais, novos artistas e novos críticos. Dá-se o aparecimento de acções colectivas como a formação de grupos: o Círculo de Artes Plástica, o grupo Acre, o grupo Puzzle; a exposição Alternativa Zero (1977), organizada pelo próprio Ernesto de Sousa, que se distinguiu então como uma operação estética ajustada às ideias vanguardistas próximas do panorama internacional (Fluxus e Arte Conceptual).

Destaca-se ainda, na actualidade, os efeitos sentidos pela produção de Ernesto de Sousa num clima mais aberto, sendo que, uma vez introduzido o novo pensamento crítico na década de 70 e não tendo tido o impacto imediato que ele desejaria, é na década posterior e mais vincadamente na actualidade que o espírito das novas sensibilidades se instaura.

Procurou-se então na presente investigação, dentro do tempo e limites estabelecidos, traçar uma perspectiva sobre o entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa, figura incontornável da arte contemporânea portuguesa. Para além do seu carácter interventivo presente nos seus escritos, foi antes de mais um mediador no processo de promover o encontro entre obra de arte e espectador, através da organização de exposições e respectiva selecção de artistas, correspondendo ao pensamento crítico de aproximação da arte à vida, de desmaterialização do objecto de arte e, essencialmente, a interacção com o espectador no domínio da experiência estética.

No entanto, reconhece-se condicionamentos no percurso desta investigação ligados à exploração mais criteriosa dos conceitos apresentados, nomeadamente na análise da transição do modernismo para o pós-modernismo, na análise da Arte Conceptual como processo de desmaterialização do objecto e da arte.

Neste sentido, seria desejável, uma vez que se trata de uma análise de conceitos sobre a interacção artista – obra – espectador, que se tivesse efectuado uma análise mais aprofundada das obras e respectivo impacto no espectador. Afinal, para Ernesto de Sousa, era importante permitir, a um público mais alargado, o acesso à arte, introduzindo nova sensibilidade na formação do gosto e do sentido crítico.

Por outro lado, considera-se que existem oportunidades para futuros estudos no domínio da função social da arte, provavelmente no plano da experiência estética e na formação de públicos.

O presente estudo confere ainda uma oportunidade aos artistas, por se tratar de uma compilação analítica daquilo que representa o entendimento do sensível na produção artística de Ernesto de Sousa, ao apresentar um conjunto de indicadores que poderão constituir um apoio à componente prática, fomentando projectos de instalação artística mais sistemáticos na instância de aproximação entre arte e vida e participação do público.

Bibliografia

- **Adorno, Theodor W.** *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1982.
- **Anderson, Simon (et al.)**, *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- **Alberro, Alexander e Stimson, Blake**, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge; London: MIT Press, 1999.
- **Eco Umberto**, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989.
- **Barilli, Renato**, *Curso de Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- **Bourdieu, Pierre**, *La Distinction. Critique Sociale du Jugement – Le sens commun*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- **Brito, Joaquim Pais de**, *Onde Mora o Franklin? Um Escultor do Acaso*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1995.
- **Corris, Michael**, *Conceptual art. Theory, Myth and Practice*, UK: Cambridge University Press, 2004.
- **Couceiro, Gonçalo**, *Artes e revolução: 1974-1979*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- **Di Maggio Gino (e tal.)**, *Ubi Fluxus : ibi motus : 1990-1962*, Milano: Mazzotta, 1990.
- **Danto, Arthur C.**, *Después del Fin del Arte. El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- **Danto, Arthur C.**, *La Transfiguración del Lugar Común*, Barcelona: Paidós, 2002.
- **Godfrey, Tony**, *Conceptual Art*, Londres: Phaidon Press, 1998.
- **Graham, Gordon**, *Filosofia das Artes: Introdução à estética*, Lisboa: Edições 70, 2001.
- **Hal, Foster (et al.)**, *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004.
- **Hal, Foster**, *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, 7ª ed. Seattle: Bay Press, 1991.
- **Harrison, Charles e Wood, Paul**, *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- **Heidegger, Martin**, *A origem da obra de arte*. In Caminhos de Floresta (Holzwege), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- **Huisman, Denis**, *A Estética*, Lisboa: Edições 70, 2005.
- **Iseminger, Gary**, *The Aesthetic Function of Art*, NY: Cornell University Press, 2004.

- **Jimenez, Marc**, *La querelle de L'art Contemporain*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.
- **Krauss, Rosalind, E.**, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, 11ª ed. Cambridge; Massachusetts: MIT Press, 1997.
- **Leite, Elvira e Victorino, Sofia**, *Arte e Paisagem*, Cadernos de Arte Contemporânea, n.º 1, Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- **Lyotard, Jean-François**, *A Condição Pós-Moderna*, 3ª Ed., Lisboa: Gradiva, 2003.
- **Lippard, Lucy**, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, New York: Praeger, 1973.
- **Maison Rouge, Isabelle de**, *A Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Inquérito, 2003.
- **Melo, Alexandre**, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Bertrand Editora, 2007.
- **Melo, Alexandre**, *Globalização Cultural*, Lisboa: Quimera Editores, 2002.
- **Michaud, Yves**, *La Crise de L'Art Contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- **Molder, Jorge**, Ernesto de Sousa: *Revolution my Body*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- **Monteiro, Paulo Filipe**, *Os Outros da Arte*, Oeiras: Celta Editora, 1996.
- **Morgan, Robert C.**, *Commentaries on the New Media Arts: fluxus & conceptual art, artists' books, correspondence art, audio & video art*, Santa Monica: Umbrella Associates, 1992.
- **Morley, Simon**, *Writing on the Wall: Word and image in modern art*, Los Angeles: University of California Press, 2003.
- **Nogueira, Isabel**, *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Nova Vega, 2007.
- **Osborne, Peter**, *Conceptual Art (Themes & Movements)*, Londres: Phaidon Press, 2002.
- **Pérez, Miguel Von Hafe, Ramos Maria** (Coord.) *Fragmentos para um Museu Imaginário*, Porto: Fundação de Serralves, 1994.
- **Perniola, Mario**, *Enigmas - O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa: Bertrand Editora, 1994.
- **Porfírio, José Luís (e tal.)**, Ernesto de Sousa: *Itinerários*, Porto: Casa de Serralves – SEC, 1987.

- **Richard, Lionel**, *L'aventure de l'art contemporain: de 1945 à nos jours*, Éditions du chêne, 2002.
- **Sandler, Irving**, *Art of the postmodern era : from the late 1960's to the early 1990's*, New York: Icon, 1996.
- **Sardinha, Idalina**, *A Fruição da Arte, Hoje*, Lisboa: Celta Editora, 2007.
- **Smith, Edward Lucie**, *Movements in art since 1945 : issues and concepts*, London : Thames & Hudson, 1997.
- **Justo, José M. (posfac.) e Alves, Isabel, (orient.)**, *Ernesto de Sousa. Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- **Tota, Anna Lisa**, *A sociologia da Arte. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

Publicações Periódicas

- **Loock, Ulrich (ed.),** *A obra de arte sobre fogo: Inovações artísticas 1965-1975*, nº1, Coleção de Arte Contemporânea Público, Porto: Fundação de Serralves, 2004.
- **Sousa, Ernesto de,** *Almada: um nome de guerra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Catálogos de Exposições

- **Álvaro, Egídio**, *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- **Oliveira, Mário de (et al.)**, *Expo AICA SNBA 1972*, S.l., s.n., 1972?
- **Sousa, Ernesto de**, *Wolf Vostell (1958-1979) : textos de apoio*, Lisboa: DGAC – MC, 1979?
- **Todolí, Vicente (e tal.)**, *Circa 1968*, Porto: Fundação de Serralves, 1999.

Webgrafia

- Diagrama Fluxus in <http://www.fluxus.org/> (Junho de 2009)
- Friedman, Ken, *Forty Years of Fluxus* in <http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (Junho de 2009)
- Justo, José M. *Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o círculo de Kierkegaard*, in <http://www.ernestodesousa.com/?p=212> (Março de 2009)
- Moura, Leonel, *Uma conversa com Ernesto de Sousa*, in www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html (Abril de 2009)
- Rosete, Isabel, *Heidegger: Arte, Obra, Origem, Mistério e Enigma*, dissertação apresentada à Universidade Clássica de Lisboa para obtenção do grau de mestre, in <http://martin-heidegger.net/forum/index.php?action=profile;u=4> (Março de 2008).

Anexos

Anexo 1

Actividade Artística

Cinematografia

Dom Roberto	Lisboa	1958 1962
O Natal na Arte Portuguesa	Lisboa	1954

Comissariado de exposições

Bienal de Veneza, 1984	Veneza	1984
Bienal de Veneza, 1982	Veneza	1982
Bienal de Veneza, 1980	Veneza	1980
Alternativa Zero	Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa	1977
Projectos-Ideias - Expo Aica 74	Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa	1974
Do Vazio à Pro vocação – Expo AICA 72	Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa	1972
Exposição de Arte Negra	Escola Superior Colonial	1946

Encenação Teatral

O Gebo e a Sombra	Teatro Experimental do Porto	1966
Desperta e Canta	Teatro Experimental do Porto	1965

Instalação, Exposição, Meeting as Art Itinerários

	Galeria Almada Negreiros	1987
	Museu Nacional de Arte Antiga	
	Galeria Diferença	
Esse Ouro Dantes	Galeria Quadrum, Lisboa	1986
Antes Desse Ouro	Galeria Diferença, Lisboa	1986
Atitudes Litorais	Faculdade de Letras, Lisboa	1984
Pre Texto I e Pre Texto II	Galeria Diferença, Lisboa	1981 1982
	Circulo de Artes Plásticas de Coimbra	
25 Artistas Portugueses de hoje	MAC Universidade de São Paulo	1981
SACOM II e III - Malpartida de Cáceres	Malpartida de Cáceres	1979 1980
Olympia	Coimbra, Berlim, Lisboa	1979 1980
A Tradição como Aventura	Galeria Quadrum, Lisboa	1978
	Museu Berardo, Lisboa	2007
SACOM I – Malpartida	Malpartida de Cáceres	1978
11 Artistas Portugueses	Laboratório-Teoria e Prática da Comunicação, Milão	1978
Aniversário da Arte	Circulo de Artes Plásticas de Coimbra	1974
Encontro do Guincho	Guincho e Rinchoa	1969
Oficina Experimental	Lisboa, Rinchoa, Azenhas do Mar, Londres, Vigo	1968 1971

Intermedia, Performance

I am Innocent e Aldeia Global	--	1987
Portuguese Video Art	Universidade de Iowa	1981
The Promised Land - Requiem para Vilarinho das Furnas	Vilarinho das Furnas e SNBA, Lisboa	1979 1980
Isto é Pintura sobre Papel	Sociedade Nacional de Belas Artes	1977
Luiz Vaz 73	V Festival Internacional de Mixed Media, Gent	1975
Anti-conferência Da vanguarda artística em Portugal...	Galeria Dinastia	1973
O teu Corpo é o meu Corpo	Lublin (Polónia), Malpartida de Cáceres, Évora, Lisboa, Milão, Sintra, Barcelona	1971 2008
Almada, Um Nome de Guerra	Madrid, Barcelona, Lisboa, Évora	1969 1983
Nós Não Estamos Algures	Clube de Teatro «1º Acto», Algés	1969

Lisboa, 25 de Maio 1973

Caro Amigo,

A Expo AICA - SNBA volta a realizar-se em Janeiro 1974
A Secção de que me vou ocupar tem o seguinte título e tema:

PROJECTOS - IDEIAS

... venho pedir a tua colaboração. Vejamos melhor do que (não) se trata.

Em primeiro lugar, não se trata de definir uma qualquer opção estética a priori: como verás, entre os operadores estéticos convidados há alguns que já se têm dedicado a apresentar projectos a um nível de obra (René Bertholo, Costa Pinheiro, Alberto Carneiro, p.e.); outros não.

Não se trata portanto de copiar algumas das manifestações internacionais que se têm realizado com rótulo semelhante ...

... trata-se, principal e simplesmente de chamar a atenção em geral e dos operadores estéticos em particular, para o processo criativo; trata-se de valorizar objectivamente o projecto artístico face ao objecto de arte; trata-se, enfim, de constituir uma zona de esclarecimento, discussão e convívio.

Para a efectivação deste último ponto, além do resultado que se espera atingir com a temática mesmo da exposição, procurar-se-á manter quanto possível uma permanência de responsáveis durante o tempo da Expo AICA.

Esta Secção constará das seguintes zonas: uma zona destinada à afixação daqueles elementos que ainda tenham carácter expositivo; uma zona de documentação (mesas com livros e outros elementos); uma zona para projecção (filmes, slides, etc.) e convívio.

Efectivamente, ao pedir-te que participes com qualquer projecto ou ideia que possa justificar as características acima definidas (e pode ser uma simples ideia rabiscada num bocado de papel), pedimos-te que lhe juntes toda a documentação visual ou sonora de que disponhas; nomeadamente fotografias, slides, filmes, plantas, gráficos, etc.

Se esta explicação deixou algumas dúvidas no teu espírito, pedimos-te então que reajas ao seguinte enunciado, de maneira nenhuma exclusivo:

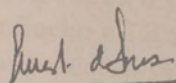
Enviar um projecto passado que, por quaisquer motivos, não tenha chegado à fase de realização e/ou um projecto, que pela sua natureza tu consideras irrealizável.

Trabalho interdisciplinar. Pelos nomes dos operadores estéticos convidados, que a seguir menciono, verás que se pretende não restringir o processo estético às suas componentes visuais ou plásticas. Com efeito, é nossa opinião de que pelo menos ao nível do processo, essa redução é inaceitável. Mas este ponto de estética também não obriga a um acordo geral sobre ele.

Os operadores estéticos convidados são, nomeadamente:
Costa Pinheiro, René Bertholo, José Rodrigues, Alberto Carneiro, Armando Alves, Ângelo, Júlio Bragança, Álvaro Lapa, João Vieira, Carlos Gentilhomem, Calhau, Nuno Siqueira, Artur Rosa, Eduardo

Nery, Jorge Nesbitt, Ferraz, Helena Almeida, Ana Vieira, Peixinho, Melo e Castro, Ribeiro Telles, Ana Hatherly, Salete Tavares, João Guedes, António Campos, Carlos Calvet, Areal, Dixo e eu próprio. (etc)

N.B.: A forma e organização geral desta Secção podem ser modificados no decorrer da exposição. Está previsto um programa de projecções e discussões, sem prejuízo do que acontecer espontaneamente.



a) Ernesto de Sousa

EXPOS - AICA - SNBA - 1974

PROJECTOS-IDEIAS (2ª informação)

pretendeu-se com esta secção organizar uma exposição aberta aberta também à leitura que dela fizerem os visitantes nesse sentido foi mínima a informação fornecida essa informação vai-se completando durante a exposição e conforme os acontecimentos que nela ocorrerem em geral o objectivo a que nos propomos é

valorizar o projecto criador face ao objecto de arte

chamar a atenção para o projecto criador didáctico aberto e não-estético

de acordo com os principais enunciados entendemos destacar tudo o que no processo criador é em-processo desde os habituais projectos de integração arquitectónica ou urbanística

até aos projectos que a si próprio se oferecem como objectos de arte

desde os projectos de Ribeiro Teles ou Nery à projekt-art de Costa Pinheiro, "projectos" de Renée, serigrafias de Varela, jogos de Da Rocha ou "documentação" de Alberto Carneiro a vós visitantes-participantes de discutir o bem fundado desta proposta (enviem os vossos pareceres à SNBA)

actividades

no dia 25 de Janeiro houve uma sessão com filmes de Carlos Calvet, António Campos, Manuel Pires-João Vieira.

ATENÇÃO atenção aos próximos dias 6 e 7, quarta e quinta; às 22 h. haverá trabalhos de Tília Saldanha, Manuel Pires-Lurdes Castro, Ângelo de Sousa e Artur Varela

NB - toda a ideia é um projecto

Lisboa, 5/2/74